UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGE/FE

PROJETO RÓ

– uma Mitopoética Cerratense como Objeto de Aprendizagem Poético para a Arte-Educação Ambiental

Thiago Falleiros Wirth Chaibub

Brasília – DF
2021

PROJETO RÓ – uma Mitopoética Cerratense como Objeto de Aprendizagem Poético para a Arte-Educação Ambiental

Thiago Falleiros Wirth Chaibub

Dissertação de mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Educação na Faculdade de Educação da Universidade de Brasília/UnB, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Alice Maria Corrêa Medina e a coorientação da Prof.ª Dr.ª Rosângela Azevedo Corrêa, realizada com apoio da agência de fomento CAPES por meio de bolsa de estudos.
Linha de pesquisa em Educação Ambiental e Educação do Campo.

Brasília – DF

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Chaibub, Thiago Falleiros Wirth
CC434p Projeto Ró - uma Mitopoética Cerratense como Objeto de Aprendizagem Poético para a Arte-Educação Ambiental / Thiago Falleiros Wirth Chaibub; orientador Alice Maria Corrêa Medina; co-orientador Rosângela Azevedo Corrêa. -- Brasília, 2021.
228 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Educação) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. Cerrado. 2. Arte-Educação Ambiental. 3. Objetos de Aprendizagem Poéticos. 4. Pesquisa Educacional Baseada em Artes. 5. Mitopoética. I. Medina, Alice Maria Corrêa, orient. II. Corrêa, Rosângela Azevedo, co-orient. III. Título.

THIAGO FALLEIROS WIRTH CHAIBUB

PROJETO RÓ – uma Mitopoética Cerratense
como Objeto de Aprendizagem Poético
para a Arte-Educação Ambiental

Dissertação de mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Educação na Faculdade de Educação da Universidade de Brasília/UnB, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Alice Maria Corrêa Medina e a coorientação da Prof.ª Dr.ª Rosângela Azevedo Corrêa, realizada com apoio da agência de fomento CAPES por meio de bolsa de estudos.
Linha de pesquisa em Educação Ambiental e Educação do Campo.

Data de defesa: 21/10/2021

BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof.ª Dr.ª Alice Maria Corrêa Medina (Presidente e Orientadora)
Faculdade de Educação – Universidade de Brasília (UnB)

_____

Prof.ª Dr.ª Vera Margarida Lessa Catalão (Examinadora Interna)
Faculdade de Educação – Universidade de Brasília (UnB)

_____

Prof.ª Dr.ª Rita Patta Rache (Examinadora Externa)
Instituto de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio Grande (UFRG)

_____

Prof.ª Dr.ª Maria del Rosario Tatiana Fernández Méndez (Suplente)
Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes – Universidade de Brasília (UnB)

AGRADECIMENTOS

O curso de mestrado foi cheio de percalços, de altos e baixos, de obstáculos a serem superados ou evitados. Mas graças a todos que me acompanharam nessa trilha, estendendo uma mão ou oferecendo palavras de apoio e carinho, nenhum desafio foi grande demais. Por mais sozinhos que nos vejamos na trilha da vida, pois somos a única companhia da qual não podemos nunca nos desfazer, a verdade é que sempre seremos parte de uma comunidade. Caminhamos pelas nossas próprias trilhas, porém nos entrecruzando com tantas outras e, muitas vezes, tomamos juntos o mesmo caminho, em prol de um objetivo em comum.

Devo agradecer em primeiro lugar à minha companheira Daniela, que esteve junto a mim durante todo o percurso do mestrado e que é minha grande companheira de viagens e aventuras, sem a qual eu não teria conhecido tão a fundo o Cerrado e seus patrimônios. Agradeço também a todos os meus demais amigos e colegas do Ateliê Matriz: Pedro Barros, Lucas Ramos, Gabriel Hargreaves e João Foti, com quem eu não apenas produzi em conjunto, mas aprendi e cresci a cada troca.

Agradeço a todos aqueles que se dedicaram, e se dedicam ainda, ao Cerrado e a suas culturas. Faço um agradecimento especial ao saudoso Paulo Bertran, historiador e poeta do Planalto Central, a quem este trabalho serve de homenagem. Agradeço também a tantos outros cerratenses dedicados que a esta terra retornaram, como a arte-educadora ambiental Laïs Aderne, o historiador Olímpio Pereira Neto e o jornalista Jaime Sautchuk.

Agradeço também à minha avó Maria Helena Wirth Chaibub, que foi a grande incentivadora deste projeto; à Graça Fleury e aos meus primos, João Frederico, Maria Paula e André, por terem aberto as portas do Memorial das Idades do Brasil para realização de minha pesquisa; e à minha prima Juliana pela ajuda na preparação do meu pré-projeto de mestrado. Agradeço à minha orientadora, a professora Alice Medina, e à minha coorientadora, a professora Rosângela Corrêa, por toda atenção e apoio oferecidos na realização desta dissertação; e também à professora Claudia Pato, que me acolheu e sanou todas as minhas dúvidas, ajudando a remover as pedras ao longo do caminho. Agradeço a todos os meus professores e colegas de curso, com quem aprendi muito, não apenas sobre educação ambiental e o Cerrado, mas também sobre ecologia humana na prática. Faço um agradecimento à banca por todas as suas considerações valiosas. E agradeço também ao meu amigo Ives pela excelente revisão final do trabalho. Por fim, agradeço à CAPES pela bolsa de estudos que me possibilitou dar dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Salve Bertran e todo o Cerrado!

RESUMO

Por paixão pelo Cerrado e temor por seu desaparecimento, concebi, junto a um coletivo de artistas, um projeto de publicação de arte e poesia intitulado "*Ró*" (palavra xavante para Mundo/Cerrado), que consiste em um mito inventado sobre o fim e o recomeço do Cerrado, contado por meio de poemas e de imagens inspiradas na arte rupestre. Esse mito inventado representa um desejo de conexão com a natureza através de um retorno à ancestralidade, apresentando uma visão em que o equilíbrio ecológico do bioma é resgatado. Infelizmente, porém, a publicação nunca se consolidou. A partir do resgate do projeto Ró, este trabalho tem como objetivo investigar as possibilidades de sua aplicação como um Objeto de Aprendizagem Poético (OAP) voltado à Arte-Educação Ambiental (AEA). OAP é um conceito derivado do ensino de ciências, porém transformado para sua aplicação na Arte-Educação. A Arte-Educação Ambiental, por sua vez, trata-se de um construto ainda em formação, surgido da relação entre a Arte-Educação e a Educação Ambiental. Realizei uma análise do projeto Ró, investigando sua mitopoética, seu conteúdo e sua qualidade como OAP para a AEA. Utilizando a metodologia da A/r/tografia, inserida na Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA), realizei também um relato do processo de investigação do projeto. A A/r/tografia coloca o próprio artista/pesquisador/professor e seu processo de pesquisa e produção em foco, em busca de equilíbrio entre poeticidade e ciência. A partir dessa investigação e da análise do projeto Ró, espera-se que, futuramente, ele se consolide em um livro digital, que possa ser utilizado em práticas de AEA sobre o Cerrado, e possa ser apropriado, de várias formas, por educadores e pelo público em geral.

Palavras-chave: Cerrado; arte-educação ambiental; objetos de aprendizagem poéticos; pesquisa educacional baseada em artes; mitopoética.

ABSTRACT

Out of passion for the Cerrado and with consternation over its disappearance, I conceived, together with a collective of artists, an art and poetry publication project entitled "Ró" (Xavante word for World/Cerrado), which consists of an invented myth about the end and the beginning of the Cerrado, told through poems and images inspired by rock art. This invented myth represents a desire of connection with nature through a return to ancestry by presenting a vision in which the biome's ecological balance is rescued. Unfortunately, however, the publication was never consolidated. From the rescue of the Ró project, this work aims to investigate the possibilities of its application as a Poetic Learning Object (PLO) oriented to the Environmental Art Education (EAE). OAP is a concept derived from the teaching of science, but transformed for its application in Art Education. Environmental Art Education, in turn, is a construct still in formation, arising from the relationship between Art Education and Environmental Education. I carried out an analysis of the Ró project, investigating its mythopoetics, its content and its quality as an PLO for the EAE. By using the A/r/tography methodology, inserted in the Arts-Based Educational Research (ABER), I also carried out a report on the research process of the project. A/r/tography places the artist/researcher/teacher and their research and production process in focus, in search of balance between poeticity and science. Based on this investigation and the analysis of the Ró project, it is expected that, in the future, it will be consolidated into a digital book, which could be used in EAE practices about the Cerrado, and may be appropriated, in many ways, by educators and the general public.

Keywords: Cerrado; environmental art education; poetic learning objects; arts-based educational research; mythopoetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Memorial das Idades do Brasil 17

Figura 2 – Maria Helena Wirth Chaibub 18

Figura 3 – Paulo Bertran e Graça Fleury 18

Figura 4 – Instituto Bertran Fleury, Economuseu Cerratense e Memorial Paulo Bertran, em Goiás Velho 19

Figura 5 – Mural de azulejos "Memorial Paulo Bertran" no Memorial das Idades do Brasil, em Brasília 19

Figura 6 – Convite para a abertura da Casa Paulo Bertran 20

Figura 7 – Retrato de Paulo Bertran 21

Figura 8 – *A mulher e a bola*, pintura de Paulo Bertran 22

Figura 9 – Mapa retirado do livro *Memorial das Idades do Brasil* 25

Figura 10 – Paredão de rocha do Memorial com reproduções de um painel de Serranópolis-GO 26

Figura 11 – Placa informativa em frente a pinturas do Memorial 26

Figura 12 – Representação da Pangeia pintada no piso do Memorial 27

Figura 13 – Representação da formação geológica atual do planeta 27

Figura 14 – Espiral da evolução no piso do Memorial 28

Figura 15 – Artista Flávio Santos 28

Figura 16 – Flávio Santos em julho de 2000 29

Figura 17 – Fósseis de peixes na parede do Memorial 29

Figura 18 – Artefatos pré-históricos líticos e cerâmicos, e artefatos do período colonial 29

Figura 19 – Escada levando aos níveis mais altos do Memorial, onde se encontram as pinturas 30

Figura 20 – Paulo Bertran com visitantes no Memorial das Idades do Brasil 31

Figura 21 – Capa do livro *Memorial das Idades do Brasil* 32

Figura 22 – Capa do livro *História da Terra e do Homem no Planalto Central* (edição de 2011) 34

Figura 23 – Pinturas de Palestina de Goiás, próximo a Caiapônia 38

Figura 24 – Queixada em pintura de Palestina de Goiás 38

Figura 25 – Queixada em representação feita no Memorial das Idades do Brasil 39

Figura 26 – Pinturas geométricas e "pegada" humana no teto da gruta da Lapa da Pedra, em Formosa-GO 39

Figura 27 – Pintura antropomorfa na Gruta do Muquém, Serranópolis-GO 40

Figura 28 – Logo do Ateliê Matriz 41

Figura 29 – Desenho em grafite do Ateliê Matriz, com os membros Daniela Bressan e Lucas Ramos 42

Figura 30 – Eu no Ateliê Matriz, com o livro *Sertão do Campo Aberto* sobre a mesa 43

Figura 31 – Capa do livro *Sertão do Campo Aberto* 43

Figura 32 – Título de capa do livro *Ró* 45

Figura 33 – Círculos concêntricos da Pedra do Bisnau 46
Figura 34 – Desenho de Ouroboros em manuscrito alquímico do fim da Idade Média 49
Figura 35 – Logo do Inconsciente Coletivo, baseado em um pepalanto 81
Figura 36 – Logo do Ateliê Matriz, baseado no sistema axial de um cristal 82
Figura 37 – Nivelamento da Praça dos Três Poderes 95
Figura 38 – "Cadáver esquisito" feito pelos membros do Ateliê Matriz 98
Figura 39 – Ilustrações naturalistas de Uruboi, Carcararaca, Saporuja, Tatupivara e Borbeija-floreta 101
Figura 40 – Ilustrações naturalistas de Saporuja e Guariema 102
Figura 41 – Ilustrações naturalistas de Jacarandaré e Carcararaca 102
Figura 42 – Colagem de Jacarandaré 103
Figura 43 – Escultura em cerâmica de Borbeija-floreta, com asas de folha 103
Figura 44 – *Certos cerrados*: díptico em cianotipia sobre linho, 40 x 21 cm 104
Figura 45 – Rascunhos para as ilustrações finais dos espíritos 104
Figura 46 – Fenômenos entópticos comparados às artes rupestres San (África Austral) e Coso (Califórnia) 106
Figura 47 – Pedra Escrita, Chapada dos Veadeiros-GO 107
Figura 48 – Pedra do Bisnau, Formosa-GO 108
Figura 49 – Lapa da Pedra, Formosa-GO 108
Figura 50 – "Painel dos Acrobatas" na Serra da Capivara 109
Figura 51 – "Painel dos Acrobatas" reproduzido no Memorial das Idades do Brasil 109
Figura 52 – Pinturas de Serranópolis e Palestina de Goiás 110
Figura 53 – Pinturas das Cavernas do Peruaçu-MG 110
Figura 54 – Daniela no Templo dos Pilares, em Alcinópolis-MS 111
Figura 55 – "Mares de soja" no Mato Grosso do Sul, próximo à divisa com Goiás 111
Figura 56 – Estátua de boi da raça Tabapuã, próximo a Pirenópolis-GO 113
Figura 57 – Auroque de Lascaux 130
Figura 58 – *Vesica piscis* 130
Figura 59 – O Mundo e o Louco no tarô de Marselha 130
Figura 60 – "Pisadas de ave" em Serranópolis-GO 131
Figura 61 – Touro e cogumelos pictográficos em Selva Pascuala, Espanha 131
Figura 62 – Arte de Deus Zebu 132
Figura 63 – Urubus-de-cabeça-preta (*Coragyps atratus*) 135
Figura 64 – *Boitatá*, por Franklin Cascaes: nanquim sobre papel, 47,8 x 64 cm, 1968 136
Figura 65 – Arte de Uruboi 136
Figura 66 – Representação da Pedra do Boi no Memorial das Idades do Brasil 139

Figura 67 – Reprodução de pintura do Rio Negro-AM no Memorial 139
Figura 68 – Arara da Lapa das Araras, em Serranópolis-GO 140
Figura 69 – Arara de Serranópolis em reprodução no Memorial 140
Figura 70 – Carcará (*Caracara plancus*) 140
Figura 71 – Jararaca-do-cerrado (*Bothrops moojeni*) 141
Figura 72 – Arte de Carcararaca 141
Figura 73 – "Caduceu" da Lapa da Pedra em reprodução no Memorial das Idades do Brasil 144
Figura 74 – Sapo-cururu-do-cerrado (*Rhinella cerradensis*) 146
Figura 75 – Coruja-buraqueira (*Athene cunicularia*) 146
Figura 76 – Figura da Lapa das Araras, Serranópolis-GO,
e reprodução feita no Memorial das Idades do Brasil 147
Figura 77 – Arte de Saporuja 147
Figura 78 – Estalactites, estalagmites e pilares
no salão dos espelhos da caverna Angélica, em Terra Ronca-GO 150
Figura 79 – Raízes de gameleira em Terra Ronca-GO e Alcinópolis-MS 151
Figura 80 – Tatu-canastra (*Priodontes maximus*) 152
Figura 81 – Capivara (*Hydrochoerus hydrochaeris*) 152
Figura 82 – Pintura de tatu em sítio de Palestina de Goiás-GO 153
Figura 83 – Pintura estilizada de capivara na Serra da Capivara-PI 153
Figura 84 – Arte de Tatupivara 153
Figura 85 – Beija-flor-tesoura (*Eupetomena macroura*) 157
Figura 86 – Borboleta-azul (*Morpho helenor*) 157
Figura 87 – Beija-flor de Nazca 158
Figura 88 – Desenhos que precedem Borbeija-floreta 158
Figura 89 – Arte de Borbeija-floreta 159
Figura 90 – Detalhe de *Mercúrio exortando Enéas a deixar Cartago*, 1775 160
Figura 91 – Seriema (*Cariama cristata*) 161
Figura 92 – Lobo-guará (*Chrysocyon brachyurus*) 161
Figura 93 – Representações do sítio Pedra do Bisnau no Memorial das Idades do Brasil 162
Figura 94 – Gravura de "Caduceu" na Pedra do Bisnau ao lado de vagem de angico e sementes 162
Figura 95 – Arte de Guariema 164
Figura 96 – Flores de jacarandá-boca-de-jacaré,
mais conhecido como "boca-de-sapo" (*Jacaranda brasiliana*) 165
Figura 97 – Reprodução de pintura de jacarés no Rio Urubu-AM,

no Memorial das Idades do Brasil 167
Figura 98 – Jacaré-do-papo-amarelo (*Caiman latirostris*) 167
Figura 99 – "Árvore da Vida": símbolo do Memorial das Idades do Brasil 167
Figura 100 – Painel da Lapa da Pedra em reprodução no Memorial 168
Figura 101 – Painel da Lapa da Pedra, em Formosa-GO 168
Figura 102 – Pinturas de "árvores sagradas" na Serra da Capivara-PI 169
Figura 103 – Árvore do Mundo maia 170
Figura 104 – Pata de iguana de Galápagos 171
Figura 105 – Arte de Jacarandaré 172
Figura 106 – Bertran na Gruta do Diogo (atrás do tripé), em 1996, durante a escavação do Zé Gabiroba 174
Figura 107 – Eu no lugar de Bertran, na Gruta do Diogo, 25 anos após a escavação, em 2021 174
Figura 108 – Crânio do Zé Gabiroba em escavação 175
Figura 109 – "Pegada rupestre" sexdigitária no teto da gruta da Lapa da Pedra, em Formosa-GO 181
Figura 110 – "Pegada rupestre" do Homo Cerratensis 182
Figura 111 – Sísifo cerratense 183
Figura 112 – Ouroboros modelado segundo gravuras do sítio Pedra do Bisnau 184
Figura 113 – Logo do Instituto Bertran Fleury 184
Figura 114 – Hermes com Caduceu 185
Figura 115 – Baixo-relevo hitita com disco solar-lunar alado e Árvore da Vida 187
Figura 116 – Reprodução da Árvore da Vida do sítio da Lapa da Pedra 188
Figura 117 – *Adão e Eva*, afresco de Rafael 191
Figura 118 – Desenho do baixo-relevo no "vaso de libação" do rei Gudea 191
Figura 119 – Símbolos rupestres em sequência: Ouroboros/Caduceu/Árvore da Vida 193
Figura 120 – Complexo simbólico: Ouroboros/Caduceu/Árvore da Vida 194

SUMÁRIO

(re)Início 10

1. TRILHAS E RETORNOS 15

1.1. Retorno ao Memorial das Idades do Brasil 17

1.1.1. Paulo Bertran 21

1.1.2. Memorial das Idades do Brasil 24

1.1.3. Eco-história do Cerrado 33

1.1.4. Arte Rupestre no Planalto Central 37

1.2. Retorno à Matriz: Projeto Ró 41

1.2.1. Ró Xavante 44

1.2.2. Círculo Cerrado 47

1.2.3. Retorno ao Ró 48

2. TRILHAS METODOLÓGICAS 51

2.1. PEBA e A/r/tografia 52

2.1.1. Entrelugar 57

2.1.2. Renderings 58

2.2. Arte-Educação Ambiental 64

2.2.1. Arte-Educação 64

2.2.2. Educação Ambiental 66

2.2.3. Arte-Educação Ambiental 70

2.3. Objetos de Aprendizagem Poéticos 71

2.4. Mitopoética 76

2.4.1. Mitos 77

2.4.2. Símbolos 84

3. TRILHAS POÉTICAS: PROJETO RÓ 91

3.1. Mitopoética Cerratense 93

3.2. Relato A/r/tográfico 98

3.3. Regênese Cerratense 111

3.3.1. Análise: Regênese Cerratense 117

3.4. Espíritos Cerratenses 122

3.4.1. Análise: Deus Zebu 125

3.4.2. Análise: Uruboi 132

3.4.3. Análise: Carcararaca 137

3.4.4. Análise: Saporuja 142

3.4.5. Análise: Tatupivara 148

3.4.6. Análise: Borbeija-floreta 154

3.4.7. Análise: Guariema 159

3.4.8. Análise: Jacarandaré 165

3.5. Homo Cerratensis 173

3.5.1. Análise: Homo Cerratensis 180

3.6. Símbolos Rupestres 184

3.6.1. Complexo Simbólico 185

3.7. O Livro Ró como OAP 193

3.7.1. O Livro Ró como Livro Rizoma 198

enCerramento 203

REFERÊNCIAS 206

APÊNDICE: Protótipo – Livro Ró 228

(re)Início

Em meados de 2015, fiz parte de um coletivo de seis amigos artistas, que formavam o Ateliê Matriz, em Brasília. Juntos, concebemos um projeto de poesia e artes visuais sobre o Cerrado. Compartilhávamos o amor pelo bioma e o temor por sua destruição, e com isso, queríamos criar algo que capturasse nossos medos e desejos. Em nossos devaneios, imaginamos um mundo novo, em que o Cerrado, e também seus habitantes, pudessem retornar a um estado original mítico, imaculado e harmonioso. Acreditamos que, por meio do pensamento mítico e simbólico, e das artes visuais e da poesia, poderíamos, ao menos, sonhar com essas possibilidades.

Nosso projeto, eventualmente, recebeu o nome "*Ró*", palavra xavante para Mundo/Cerrado, que compreendi ser uma perfeita representação da ancestralidade do Cerrado à qual desejamos retornar e buscamos representar em nosso mito. Esse mito trata sobre o fim e o recomeço do Cerrado. Um primeiro texto, intitulado "Regênese Cerratense", introduz nossa cosmogonia. Nove textos o seguem, e dizem respeito aos espíritos cerratenses que se criaram a partir dessa Regênese. Cada espírito representa forças e elementos naturais do Cerrado. Nosso objetivo com esse projeto era gerar uma pequena publicação, porém, com a dissolução do Ateliê Matriz, ainda em 2015, o projeto ficou engavetado, sendo às vezes revisitado, até ser resgatado para este projeto de mestrado.

São oito os espíritos animais que criamos, todos criaturas híbridas. O primeiro é o deus criador de nossa cosmogonia: Deus Zebu – parte bovino, parte divino. Em seguida se apresentam: Uruboi, Carcararaca, Saporuja, Tatupivara, Borbeija-floreta, Guariema e Jacarandaré. Exceto por este último e por Uruboi, cada espírito foi criado a partir da união de dois animais nativos do Cerrado. Jacarandaré é o único híbrido de animal e planta. Após os poemas de cada espírito cerratense de nossa mitologia inventada, segue um poema dedicado ao ser humano, que retorna ao estado mítico original e pode, então, voltar a existir de forma ecologicamente equilibrada com o bioma. Batizamos esse ser humano restabelecido como Homo Cerratensis[1], termo criado pelo historiador e poeta Paulo Bertran (1948-2005), que era meu tio e padrinho, e cuja obra foi uma grande influência para nosso trabalho.

Este projeto é também um resgate da visão de Bertran, tendo como inspiração seu livro *História da Terra e do Homem no Planalto Central*: *Eco-história do Cerrado – do*

[1] Este termo latino geralmente é grifado em itálico, da seguinte forma: "*Homo cerratensis*" (BERTRAN, 2000, p. 20). Porém é aqui grifado "Homo Cerratensis", sem itálico, pois se refere ao personagem de nossa mitologia inventada, e não diretamente ao conceito criado por Bertran. Em todo o texto desta dissertação, essa diferença deve ser compreendida dessa forma.

indígena ao colonizador (2000), sua obra poética *Sertão do Campo Aberto* (2007) e o seu *Memorial das Idades do Brasil*. A estética da arte do projeto Ró foi tomada de inspiração das reproduções de arte rupestre presentes no Memorial, local em Brasília fundado em 2002 com o intuito de divulgar a Eco-história do Cerrado e a arte rupestre do Brasil. Infelizmente, pouco após o falecimento de Bertran, em 2005, o espaço foi desativado.

O projeto Ró parte, essencialmente, do ponto de vista da Eco-história do Planalto Central. Essa é uma história que se inicia com a história geológica, que na região remonta a um bilhão de anos, passando pela história ecológica das transformações do Cerrado, de dezenas de milhões de anos. Com a chegada do ser humano, inicia-se uma pré-história de pelo menos 12 mil anos de ocupação indígena. Essa história milenar é seguida por uma história de ocupação colonial que se inicia somente no século XVIII (BERTRAN, 2000).

Porém, quando surge Brasília, em 1960, a rica e longuíssima história da região do Planalto Central é invisibilizada em favor do "mito" (algo ilusório) de uma modernidade que veio ocupar um vazio absoluto e dar início à "história oficial". Queremos desfazer esse "mito" e criar uma nova e mítica visão sobre a Eco-história do Planalto. Uma visão que não anula a história, mas a valoriza, ao mesmo tempo em que busca uma reconexão com uma ancestralidade mítica, a-histórica, em profunda ligação com a terra e a natureza do Cerrado. Essa ancestralidade é representada pelos povos tradicionais, que vivem em íntima relação com o bioma e desenvolveram complexas cosmologias e mitos a seu respeito.

Através da A/r/tografia, uma metodologia de Pesquisa Educacional Baseada nas Artes (PEBA) (IRWIN; DIAS, 2013), realizei um relato a/r/tográfico e autoetnográfico (ELLIS; BOCHNER, 2000) sobre o processo de investigação na concepção, no resgate, na produção e na análise do projeto Ró. Esse relato se propõe a dar transparência aos procedimentos de pesquisa e a enfatizar a importância dos atributos sensíveis e da subjetividade na criação de uma obra de arte pensada como material pedagógico. A metodologia da A/r/tografia é um híbrido, composto da junção das identidades contíguas de artista, pesquisador e professor (*artist/researcher/teacher – a/r/t/*), e da relação da arte com a escrita (arte/grafia). Essa metodologia coloca o próprio artista/pesquisador/professor e seu processo de pesquisa e produção no centro da investigação, como uma forma de pesquisa viva, guiada tanto pela intuição quanto pelo intelecto, mantendo equilíbrio entre poeticidade e ciência.

A Arte-Educação Ambiental (RACHE, 2016) é também um híbrido – das práticas de arte-educadores e educadores ambientais. Meu projeto de mestrado se desenvolve, afinal, do encontro de dois híbridos – a A/r/tografia e a Arte-Educação Ambiental –, em busca de se

criar um elo claro e conciso entre eles, formando assim as bases para um novo híbrido, na investigação de um objeto de arte pensado como material pedagógico para a AEA.

Vejo a arte, a educação e a natureza como necessariamente muito próximas, talvez porque me interesse acima de tudo por uma arte que ensine, que revele algo novo – seja em termos de fatos, conceitos ou sentimentos –, e me interessa igualmente a arte ecologicamente engajada. Com o projeto Ró, buscamos trazer fatos, conceitos e sentimentos ligados ao Cerrado. Sua concepção por si só foi um ato educativo para o coletivo que o concebeu, pois tivemos de pesquisar individualmente, e através de conversas e práticas artísticas, trocamos informações, impressões, sentimentos e ideias. Nós nos autoeducamos e nos coeducamos nos processos de pesquisa individual e coletiva, tal como propõem Dansa, Pato e Corrêa (2014, p. 213), no contexto da Educação Ambiental e Ecologia Humana:

> A ideia de que somos todos simultaneamente educadores e educandos, que já foi tematizada em profundidade por Paulo Freire, conduz a uma primeira constatação básica no campo da educação ambiental e ecologia humana e do método vivencial. Trata-se de perceber que precisamos desenvolver, como educadores que se autoeducam, nosso poder pessoal de desencadear processos de mudança psicossocial, tanto na nossa própria experiência subjetiva, quanto na nossa relação existencial com o outro, na comunidade onde vivemos.

Em nosso processo de nos autoeducar e coeducar, criamos uma obra que, embora ainda não pensada pedagogicamente, poderia, afinal, ser pedagogicamente aplicada.

O projeto Ró tem como finalidade a publicação de um pequeno livro de poesia e artes visuais, que a princípio será lançado em formato digital para livre distribuição. O objetivo da presente proposta de pesquisa será, a partir do resgate do projeto Ró, investigar as possibilidades que o livro *Ró* poderá oferecer como um Objeto de Aprendizagem Poético (OAP) (FERNÁNDEZ, 2015) para a Arte-Educação Ambiental (AEA) (RACHE, 2016).

Esse livro poderá ser utilizado como material pedagógico sobre o Cerrado, porém trata-se também de uma obra de arte, que, por essa qualidade, trabalha com a subjetividade, a sensibilidade e a criatividade, e não apenas com conteúdos. Espera-se que, um dia, o livro *Ró* possa ser apropriado por educadores em práticas de Arte-Educação Ambiental, e que, através da sua estética, sua poética e seu pensamento mítico, ele possa sensibilizar estudantes a respeito do Cerrado e sua conservação.

Para facilitar o uso pedagógico da obra, realizei uma análise dos poemas e da arte do livro, em busca de esclarecer as temáticas e os conceitos nele presentes. Futuramente, essa análise poderá originar um texto de apoio mais didático e prático. Parte da análise se baseia na obra de Paulo Bertran (1991, 2000, 2002, 2004, 2007) e em diversos outros autores que

abordam o Cerrado, em busca de validar seu conteúdo relativo à ecologia do bioma. Outra parte da análise se embasa nos conceitos de mito e símbolo segundo duas abordagens: a história das religiões, com base em Mircea Eliade (1972, 1979, 1992), e a psicologia analítica, de Carl Jung (1953, 1967, 2000, 2008).

A partir da mitologia comparada, segundo Eliade e Jung, levando em conta as aproximações e as distinções de suas abordagens, investiga-se a validade do projeto Ró como criação de um mito, ou seja, uma mitopoética[2]. A partir, também, do pensamento do antropólogo estrutural Claude Lévi-Strauss (1987), busca-se argumentos em favor da possibilidade de harmonia entre pensamento mítico e científico, e entre o ancestral e o contemporâneo, fundamentando a visão promovida pelo projeto Ró.

O projeto Ró tem a intenção de contribuir para a sensibilização e o aprendizado a respeito do Cerrado, através do estímulo a um pensamento mítico e poético sobre o bioma e sua arte rupestre. Desse modo, o **objetivo geral** da pesquisa foi: investigar o projeto Ró como proposta de produção de uma obra de artes visuais e poesia idealizada como Objeto de Aprendizagem Poético (OAP) a ser aplicado na Arte-Educação Ambiental (AEA).

Para tanto, os **objetivos específicos** foram:

- Analisar os poemas e a arte do projeto Ró articulando-os com a ecologia do Cerrado e com a mitopoética.
- Articular os conceitos de A/r/tografia, OAP, AEA e mitopoética, em argumentação sobre as qualidades poética e pedagógica do projeto Ró.
- Realizar um relato a/r/tográfico e autoetnográfico do processo de pesquisa e produção do projeto Ró.

*

Como este é apenas um reinício, melhor seria começar pelo final. Antes de entrar nas trilhas que se seguem, convido-lhe a ler o protótipo do livro *Ró*, cujo endereço para acesso encontra-se no apêndice. Trata-se apenas de um protótipo inicial do livro. Embora ele ainda não possua arte e diagramação finalizadas, os textos já passaram por diversas revisões e estão, em princípio, concluídos. Começar pelo livro *Ró* lhe permitirá fazer uma leitura da obra ainda relativamente livre de influências, consolidando assim sua própria percepção e compreensão, que poderá, então, ser reinformada pela leitura da análise dos poemas.

[2] Ver tópico 2.4. Mitopoética.

1. TRILHAS E RETORNOS

Apesar de nascido e criado em Brasília, em meio ao bioma Cerrado, eu o desconhecia, como tantos outros brasilienses. Apenas o conheci, realmente, depois de adulto, através de suas trilhas, história e arte rupestre, que talvez nunca viesse a conhecer, não fosse a obra do historiador Paulo Bertran e, em particular, o seu Memorial das Idades do Brasil, local em Brasília dedicado à divulgação da Eco-história do Cerrado e da arte rupestre do Brasil.

Paulo Bertran era meu tio paterno e padrinho por consideração. Ainda hoje, nutro por sua memória grande carinho e admiração. Por essa relação, tive a boa sorte de presenciar a fundação do Memorial e, em mais de uma oportunidade, participar de visitas guiadas pelo próprio Paulo. Guardo na memória algumas de suas palavras, seu carisma, sua paixão pelo Cerrado e seu jeito inconfundível de falar e gesticular. Essa relação certamente contribuiu para a germinação pessoal de uma grande paixão e apreço por esta terra e sua arte rupestre.

Minha formação é em Artes Visuais, bacharelado e licenciatura, e minha experiência profissional é, por enquanto, com ensino de artes não formal em ambientes culturais, particularmente com mediação de exposições de arte em galerias e museus, e oficinas de arte para crianças, além de alguma experiência em salas de aula como professor temporário de artes visuais, em ensino integral e EJA. Trabalhei em algumas exposições que tiveram grande foco na Educação Ambiental, como *Cerrado: uma janela para o planeta* e *Gênesis*, de Sebastião Salgado, ambas em 2014 no CCBB Brasília. Essas experiências foram fundamentais para pavimentar meu interesse pela Educação Ambiental.

Sou também artista, embora não profissionalmente. A arte não é para mim mero passatempo, mas algo que permeia a vida e a imbui de sentido, e, cada vez mais, o Cerrado e as culturas cerratenses se tornam centrais nas minhas criações.

Ao passo que me aproximo do Cerrado – de sua natureza, história e cultura próprias –, crescem minha identificação e minha paixão por esta terra. Acredito também, cada vez mais, na importância da Arte-Educação Ambiental voltada para o desenvolvimento de uma verdadeira identidade cerratense nos habitantes do Planalto Central e, em consequência disso, do desejo de preservação, e expansão, do pouco de Cerrado que ainda nos resta. Penso, como Bertran, na arte rupestre como um meio de se apresentar a Eco-história do Cerrado, abordando as dimensões ética e estética desta terra e sua cultura.

Quando concebi meu pré-projeto de mestrado, em meados de 2018, eu tinha o intuito de resgatar o espaço do Memorial das Idades do Brasil, ou, ao menos, o seu projeto pedagógico e seu ideal. A principal atração do Memorial é um grande paredão de pedra

coberto por reproduções da arte rupestre do Planalto Central e de todo o Brasil. Foi através dessas imagens que Bertran escolheu apresentar aos *cerratenses*[3], e demais brasileiros, uma janela à pré-história da ocupação humana no Cerrado, à relação do ser humano com o meio ambiente e às transformações geológicas e climáticas pelas quais esta terra passou. Infelizmente o Memorial manteve atividade por um curto período de tempo, encerrando visitações após o falecimento de Bertran. Por essa razão, eu tinha o desejo de resgatar o espaço e seu projeto.

Embora tenha sonhado sinceramente nos objetivos que havia traçado, minha falta de conhecimento sobre os temas, assim como as dificuldades inerentes a um trabalho acadêmico de mestrado, me fizeram entrar em choque com a realidade. Percebi que não seria possível sozinho, e no tempo disponível, realizar tal projeto. Embora ainda tenha um grande desejo de resgatar o Memorial, esse é um objetivo muito grande, que precisa de tempo, financiamento e de um coletivo de pessoas para executar. Porém, havia um projeto já em andamento, em íntima relação com o desejo de resgatar o Memorial, e que realizaria com prazer, caso pudesse ter as liberdades de um artista em um texto acadêmico. Esse era o projeto Ró.

Em um processo de muitas dificuldades acadêmicas e pessoais, dividido pelo desejo inicial de resgatar o guia e o projeto pedagógico do Memorial, e pelo desejo de produzir e analisar o livro *Ró*, e de escrever mais livremente, como artista, acabei em uma grave crise, sem saber que rumo tomar, sentindo-me incapaz de realizar um trabalho acadêmico e incapaz de assumir o artístico como algo academicamente válido.

Através do desconforto, tentando reimaginar o projeto, fui em busca das metodologias e dos referenciais teóricos que me permitiriam fazer o trabalho que gostaria. Encontrei, afinal, uma trilha dentro do meu campo de formação (Artes Visuais): a Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA) (IRWIN; DIAS, 2013). Com esse caminho metodológico foi possível redefinir meus objetivos de pesquisa, dando início a um novo projeto.

Partindo do problema da necessidade de se criarem mais iniciativas em busca de uma educação consciente sobre o Cerrado e a importância de sua preservação, e partindo da premissa de que o projeto Ró possa ser pedagogicamente aplicado na Arte-Educação Ambiental (RACHE, 2016), tenho como objetivo fazer uma análise a respeito de sua qualidade enquanto material pedagógico sobre o Cerrado. Dessa forma, busco resgatar também a memória e a obra de Bertran, em especial o seu Memorial das Idades do Brasil, principal fonte de inspiração para o projeto Ró.

[3] O habitante do Cerrado, culturalmente adaptado ao bioma (ver tópico 3.5. Homo Cerratensis).

1.1. Retorno ao Memorial das Idades do Brasil

Para gerar melhor compreensão sobre os caminhos trilhados na concepção do projeto Ró, é importante iniciar pelo local que lhe serviu como principal fonte de inspiração: o Memorial das Idades do Brasil – de Paulo Bertran.

Figura 1 – Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Thiago Chaibub.

Quando Bertran era vivo, eu ainda não compreendia sua obra e sua paixão pelo Cerrado. Felizmente, porém, mesmo após seu falecimento, ele se manteve sempre próximo a mim – em memória, por sua obra, e através de conversas com amigos e parentes. Com os anos, estudei sua obra e me contagiei por seu amor pelo Cerrado e pela arte rupestre. Essas se tornaram minhas próprias paixões e, com isso, não poderia deixar de fazer algo em prol da visão de meu tio. Acredito, por experiência própria, que sua obra tem o poder de sensibilizar os habitantes urbanos do Cerrado a respeito do valor desta terra e sua história.

Minha avó, Maria Helena Chaibub, mãe de Bertran, dedicou os seus últimos anos batalhando pela preservação da memória de meu tio e sua obra. Sua dedicação foi admirável, providenciando alívio à dor do luto, não apenas seu, como também de parentes e amigos. Seus esforços valeram à verdadeira preservação e contínua divulgação do trabalho e da memória de Paulo Bertran. Era um grande sonho de minha avó que o Memorial das Idades do Brasil

voltasse a receber visitantes. Por seus esforços junto a Maria das Graças Fleury Curado[4], esposa de Bertran, educadora piagetiana e coidealizadora do projeto pedagógico do Memorial, o espaço ganhou um mural pintado em azulejos em homenagem a Paulo. Esse mural traz o nome *Memorial Paulo Bertran*, convertendo-o não apenas em um memorial a esta terra, mas também ao homem que não nos deixou esquecer sua história. O mural foi pintado pouco após a criação de outro Memorial Paulo Bertran, em Goiás Velho, no Instituto Bertran Fleury, onde há mural semelhante.

Figura 2 – Maria Helena Wirth Chaibub

Fonte: Autor desconhecido.

Figura 3 – Paulo Bertran e Graça Fleury

Fonte: Munir Al Rubaie.

[4] Interessante notar que Graça é também minha parente, porém pelo lado materno. Ela é prima de minha avó materna, a professora e poetisa Terezy Fleuri de Godoi. Portanto, para mim e minhas irmãs, o relacionamento de Paulo e Graça representou uma nova união de nossos dois ramos familiares.

Figura 4 – Instituto Bertran Fleury, Economuseu Cerratense e Memorial Paulo Bertran, em Goiás Velho

Fonte: Graça Fleury.

Figura 5 – Mural de azulejos *Memorial Paulo Bertran* no Memorial das Idades do Brasil, em Brasília

Neste mural vê-se: Bertran em frente ao piano, acompanhado de pepalantos; o selo da *Vanilla bertranii*, baunilha batizada assim em homenagem póstuma a Bertran; dois prêmios póstumos – "Chama Imortal" e "Brasileiro Imortal"; a cidade de Goiás Velho; uma imagem do Memorial das Idades do Brasil; um ipê-amarelo acompanhado da figura do bandeirante Anhanguera II, fundador da Cidade de Goiás; a "Cidade Perdida dos Pireneus", em Pirenópolis, com formações rochosas semelhantes a ruínas; e o brasão da família Bertran.
Fonte: Thiago Chaibub.

Nos últimos anos, conversei muito com minha avó Helena a respeito do Memorial das Idades do Brasil, e ela tinha grandes expectativas de que eu retomasse as atividades no espaço. Infelizmente, antes que tivéssemos a chance de fazer isso juntos, ela veio a falecer, em 11 julho de 2017, duas semanas após seu aniversário de 90 anos, no dia 27 de junho.

Pouco antes de seu aniversário, em 23 de maio, minha avó Helena havia concluído um importante objetivo: abriu em sua própria casa em Goiânia, onde Bertran passou boa parte da juventude, um outro memorial a Paulo, chamado Casa Paulo Bertran, contendo alguns de seus objetos pessoais. Após seu falecimento, doía-me não ter conseguido fazer nada pelo Memorial junto a ela. Mas entendi que ela havia cumprido seus objetivos e que, agora, eu poderia tomar o bastão deixado por ela.

Figura 6 – Convite para a abertura da Casa Paulo Bertran

Fonte: Maria Helena Chaibub.

A partir de um grande desejo de reabrir o Memorial das Idades do Brasil e retomar as visitas escolares ao espaço, ou ao menos retomar seu projeto pedagógico, escrevi um pré-projeto de mestrado sobre o Memorial. A possibilidade de reativar o espaço só permanece real em virtude dos cuidados de meus primos, filhos de Bertran, que mantêm o espaço após todos esses anos.

Após grandes reconsiderações a respeito de meu projeto, o Memorial das Idades do Brasil deixou de ser meu objeto de pesquisa; no entanto, é ainda meu mais importante referencial e fonte de inspiração e, por isso, irei aqui delineá-lo. Para falar sobre o Memorial, porém, é necessário antes apresentar seu idealizador.

1.1.1. Paulo Bertran

Paulo Bertran Wirth Chaibub nasceu em Anápolis, Goiás, em 21 de outubro de 1948. Seu nome “bem pouco goiano” (SAUTCHUK, 2012, p. 12) “é fruto da mistura de imigrantes suíços e árabes que se foram bater no coração do Brasil” (SAUTCHUK, 2015, *s. p.*). Sua mãe foi Maria Helena Wirth Chaibub (filha de um suíço e uma uruguaia de ascendência basca) e seu pai foi Tufi Cecílio Chaibub (filho de pai árabe e de mãe de família goiana tradicional). Seu segundo nome, “Bertran”, não é nome de família, mas sim uma invenção de seu pai. Paulo tinha dois irmãos mais novos, Jean e Luciano (meu pai).

Figura 7 – Retrato de Paulo Bertran

Desenho em pastel sobre papel preto, 21 x 29 cm, que fiz em ocasião do aniversário de Bertran, em outubro de 2020, com base em fotografia de Rui Faquini.
Fonte: Thiago Chaibub.

Paulo casou-se quatro vezes e teve três filhos, João Frederico, Maria Paula e André Gustavo. Sua quarta esposa, com quem continuou até o fim de sua vida, foi a educadora Graça Fleury, com quem realizou o projeto do Memorial das Idades do Brasil.

Desde jovem um estudioso dedicado, Bertran graduou-se em Economia pela Universidade de Brasília e cursou pós-graduação em Planejamento e História na Universidade de Estrasburgo, na França. Com seu dedicado trabalho, tornou-se um importante pesquisador da região do Planalto Central e uma importante voz em favor da preservação do Cerrado e das culturas que nele se criaram.

A obra de Bertran revela a história da ocupação do Planalto Central, desde sua pré-história até o final do século XX. Pesquisador rigoroso, vasculhou cada recanto da terra goiana, a pé, de carroça ou em lombo de mula. Vasculhou também os documentos coloniais de Goiás, indo até à Torre do Tombo, em Portugal, desvendando documentos nunca antes estudados pelos historiadores. Reconheceu as particularidades dos habitantes do Cerrado em suas relações com o ecossistema, e assim os batizou de "cerratenses" e "*Homo cerratensis*" (BERTRAN, 2000, p. 20). Grande amante das artes, Bertran não foi apenas historiador e economista, mas também poeta, pianista e pintor.

Epitáfio

Vivi minha vida e a amei.
Mereci meu povo e o amei.
Aqui jaz um pobre rico homem
Na sua calma amorosa final.
[…]

(BERTRAN, 2007, p. 204).

Figura 8 – *A mulher e a bola*, pintura de Paulo Bertran

Esta pintura ficava exposta na casa de sua mãe Helena, em Goiânia, em frente ao lugar onde eu costumava dormir quando a visitava. Muitas vezes eu a fitava até adormecer, sendo transportado a seu interior.
Fonte: Sautchuk, 2012, p. 85.

Paulo Bertran tornou-se memória em 2 de outubro de 2005. Hoje, o Memorial que ele criou não é apenas das "Idades do Brasil", mas também para lembrá-lo. Seu amor pelo Cerrado e sua eco-história o motivaram a criar um espaço em memória desse imenso patrimônio nacional, que corre iminente risco de desaparecer. O Memorial das Idades do Brasil, junto às diversas publicações que escreveu, é o patrimônio que Bertran deixou aos cerratenses, para que aprendessem a amar sua própria terra e cultura, como ele tanto amou.

Mãe Terra que me implantas,
sou teu filho,
Paulo. E teu amante.

Paulojardim das montanhas claras
Paulopalanto* dos ribeiros dos campos…
E daquela luz que se espalha
verberante no teu ar de festas,
poeiras e libélulas douradas no ar do sol.

Teu Paulocanela que te Ema
e desvanece no ar de amor.

* Palipalanto ou chuvisco e canela de ema, plantas do Cerrado que Paulo tanto amava

(BERTRAN, 2007, p. 286).

Paulo Bertran tornou-se patrimônio. Lembrá-lo é lembrar da terra que o criou, da história que se tornou sua própria história, e que ele dedicou a vida a contar. Como bem disse o documentarista Paulo José Cunha, em homenagem feita pouco após a morte de Bertran:

> Sua lembrança se perde nas matas do Vicente Pires, no chapadão de Taguatinga, nas sesmarias do Planalto Central. De tanto revirar este chão, Bertran guardou-se no barro vermelho do cerrado, virou Anhanguera, pé rachado, curupira. É…. tem gente que não morre. Paulo Bertran, de tanto que não morreu, converteu-se em poeira de velhos papéis, virou ouro do descoberto, virou lenda. (CUNHA, c2020, *s. p.*).

Sem Cerrado não haveria Paulo Bertran, e sem Paulo Bertran o Cerrado perde um pedaço de si. Lembrá-lo, através de sua obra, é manter esse pedaço vivo. Paulo fundou o Memorial das Idades do Brasil em memória dos antigos habitantes do país, das antigas formações da terra e da natureza do Cerrado, que pode, em não muito tempo, tornar-se também apenas memória. Legalmente protegidos ou não, a natureza, a história e a cultura do Cerrado e de todo o Brasil são patrimônios nacionais e mundiais, que precisam ser lembrados, para que não desapareçam. Esquecê-los é levá-los à morte. A missão de Bertran foi "lembrar" – através de antigos documentos, de vestígios e ruínas, da prosa de velhos fazendeiros, da própria natureza e dos estudos de cientistas – toda a história e os mistérios que guardam os

cerrados do Planalto Central do Brasil. Sua obra é fundamental para que se mantenha viva a história desta terra (ver ÉLIS, 1995; GALVÃO JUNIOR, 2005; SAUTCHUK, 2016).

A obra final de Bertran, o seu Memorial das Idades do Brasil, foi a culminação de décadas de diligente e apaixonada pesquisa pelos arquivos e trilhas do Planalto Central do Brasil. Era seu grande objetivo divulgar seu conhecimento acumulado sobre a Eco-história do Cerrado e instilar nos habitantes contemporâneos de Brasília, e de todo o Cerrado, a mesma paixão que possuía sobre o bioma e seus patrimônios.

1.1.2. Memorial das Idades do Brasil

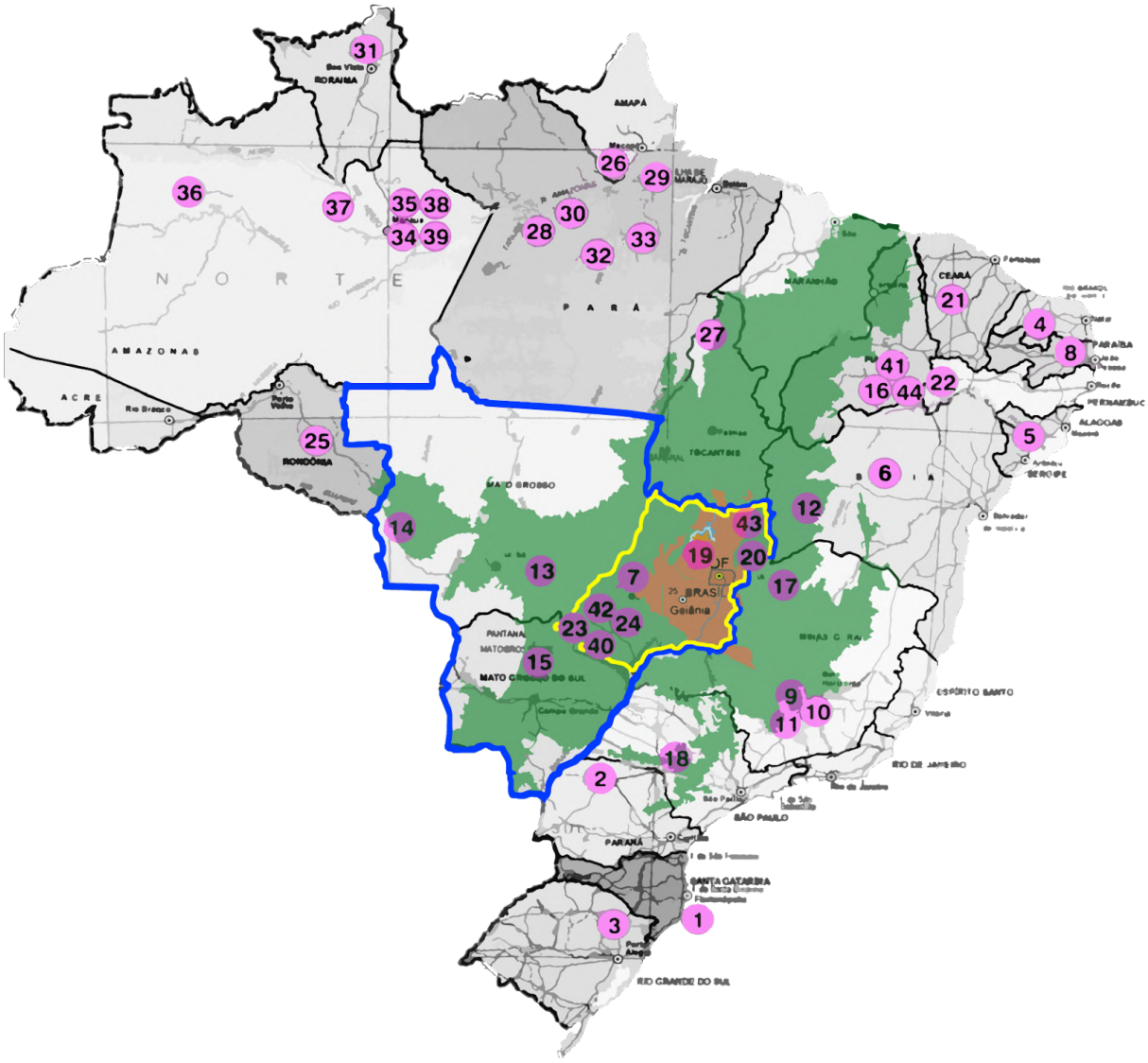
O Planalto Central brasileiro é rico em sítios arqueológicos onde se encontram artefatos e arte pré-histórica que remontam a milhares de anos de ocupação humana na região. Um grande esforço para que essa arte fosse mais conhecida no Distrito Federal foi a criação do Memorial das Idades do Brasil (por pouco tempo chamado "Memorial das Três Idades do Brasil"), fundado em 2002 pelo historiador Paulo Bertran, junto à educadora Graça Fleury (BERTRAN; FLEURY, 2004).

No Memorial encontram-se formações rochosas pertencentes ao grupo Paranoá, de 1 bilhão de anos, o mesmo que compõe a maior parte do solo do DF. De uma velha operação de extração de pedras, destinadas à construção da barragem do lago Paranoá, formou-se nas rochas grande paredão, que parece reproduzir os paredões naturais, formados ao longo de milhões de anos, encontrados na região do Planalto (BERTRAN, 2000, 2004). O paredão artificial de velhas rochas planaltinas inspirou Bertran a registrar nesse local, ao modo dos antigos habitantes dos cerrados, marcas da ocupação humana na região, buscando reproduzir[5] algumas das figuras mais emblemáticas da arte rupestre encontradas nos sítios arqueológicos de todo o Brasil, em 21 estados, com especial destaque àqueles encontrados no Planalto Central, em meio ao Cerrado[6].

[5] As reproduções da arte rupestre presentes no Memorial não são fiéis. Para destacá-las, todas estão em branco e amarelo, cores diferentes das pinturas originais, geralmente vermelhas. Alguns pequenos painéis, como o da Lapa da Pedra, são enormes na reprodução, com a intenção de dar destaque aos sítios do Planalto Central.

[6] Para ouvir o próprio Bertran falando sobre seu Memorial, veja o vídeo *Paulo Bertran e as Três Idades do Brasil*, da TV Senado: https://youtu.be/YYfK7tDcepk.

Figura 9 – Mapa retirado do livro *Memorial das Idades do Brasil*



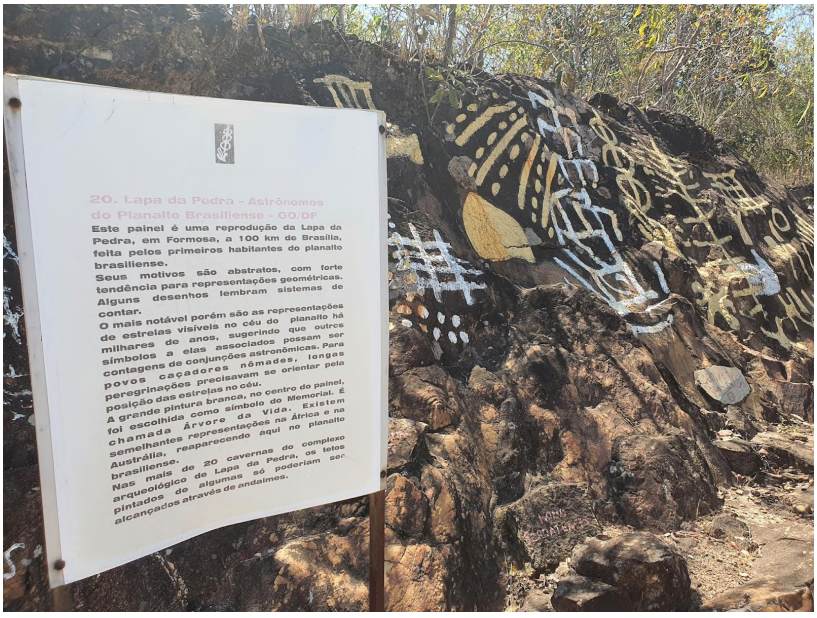
Para destacar os sítios de arte rupestre representados, marquei os números em rosa. A mancha verde representa o território do Cerrado (IBGE, 2020a). A mancha laranja representa o Planalto Central Brasileiro (IBGE, 2020b). A linha azul demarca a região política do Centro-Oeste, e a amarela o estado de Goiás (IBGE, 2020c).
Fonte: Bertran e Fleury, 2004, p. 40.

Cada sítio reproduzido nesse paredão está didaticamente numerado, nomeado e localizado. Algumas placas, já bastante deterioradas pelo tempo, trazem informações complementares sobre os sítios e a arte representada. O Memorial agrega, por completo, informações sobre a arte pré-histórica do Planalto e de todo o Brasil, assim como sobre a formação geológica, as transformações climáticas e ecológicas, e a relação do ser humano com a natureza do Cerrado.

Figura 10 – Paredão de rocha do Memorial com reproduções de um painel de Serranópolis-GO

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 11 – Placa informativa em frente a pinturas do Memorial



Fonte: Thiago Chaibub.

Além das reproduções, há no pavimento do Memorial figuras pintadas que apresentam, em sequência cronológica, as diferentes idades geológicas do planeta – da Pangeia à formação atual dos continentes. Mais adiante, uma grande espiral, que convida o caminhar, revela a evolução da vida no planeta até a derradeira chegada do *Homo sapiens*. Essa espiral, infelizmente, já está quase toda apagada, assim como outras pinturas no pavimento. As pinturas nas rochas, porém, passaram por recente restauração, ocorrida durante a finalização desta dissertação.

Figura 12 – Representação da Pangeia pintada no piso do Memorial

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 13 – Representação da formação geológica atual do planeta

Fonte: Thiago Chaibub.

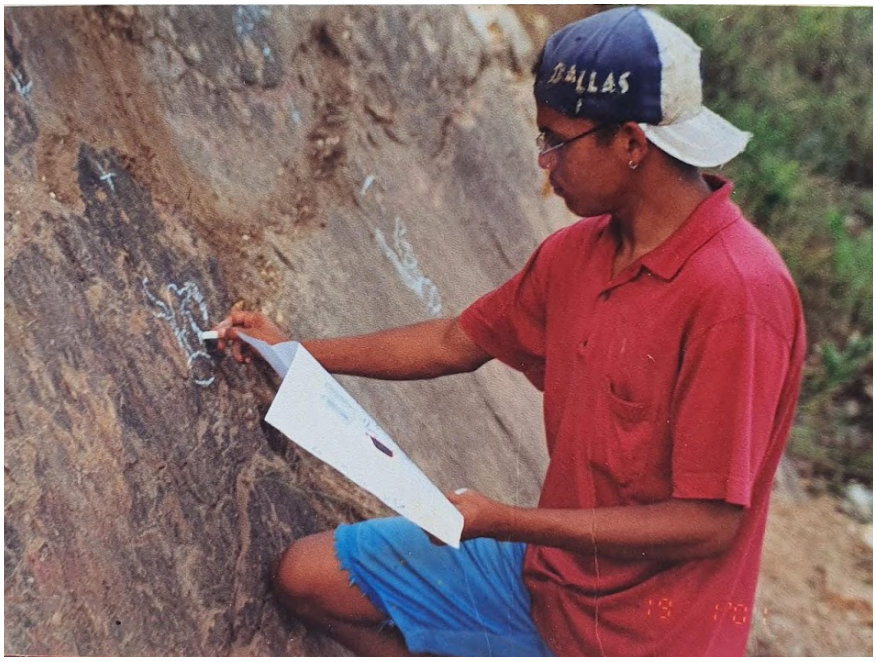
Figura 14 – Espiral da evolução no piso do Memorial

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 15 – Artista Flávio Santos

Flávio Santos fazendo a restauração das pinturas do Memorial, em agosto de 2021. Essa é a terceira restauração feita, desde que as pinturas foram originalmente realizadas.
Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 16 – Flávio Santos em julho de 2000



Aqui Flávio, com 17 anos, quando as pinturas no Memorial foram primeiro realizadas, aparece fazendo marcações com giz para depois preencher as figuras de tinta. Segundo o artista, Bertran optou pelas cores amarelo e branco após testes também com vermelho e preto. Apesar de amarelo e branco não serem as cores originais das pinturas representadas, elas provêm destaque às reproduções.
Fonte: Paulo Bertran.

Alguns fósseis e artefatos expostos nas paredes carregam questões sobre a vida animal e humana em tempos ancestrais. Um nível acima, encontra-se o paredão, coberto por reproduções de imagens desenhadas pelos antigos povos indígenas do Brasil, algumas reveladoras da fauna e da flora paleolíticas, e também das atividades sociais; outras, mais misteriosas, possivelmente reveladoras de preocupações espirituais e astronômicas desses antigos povos.

Figura 17 – Fósseis de peixes na parede do Memorial

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 18 – Artefatos pré-históricos líticos e cerâmicos, e artefatos do período colonial

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 19 – Escada levando aos níveis mais altos do Memorial, onde se encontram as pinturas

Fonte: Thiago Chaibub.

Essas pinturas e diversos elementos relacionados à infraestrutura do Memorial necessitam de restauração e de outros cuidados frequentes. O Memorial das Idades do Brasil manteve suas atividades por apenas três anos, até o falecimento de Bertran. Apesar dos esforços de seus filhos, de sua mãe Helena e de sua esposa Graça, suas atividades foram encerradas e o espaço está, desde então, privado de sua missão original de informar e educar sobre a "Geo-história do Planalto Central", a "Eco-história do Cerrado" e a "Pré-história do Brasil", como traz a capa do livro dedicado ao espaço (BERTRAN; FLEURY, 2004).

O Memorial foi uma iniciativa privada, movida por paixão. Para realizá-la, Bertran teve de vender a Fazenda do Assombrado, herdada de seu pai. Contou com o apoio de um grupo de intelectuais e artistas que, com ele e Graça, formaram o Instituto Bertran Fleury. Graça Fleury ainda hoje preside a sede do instituto, em Goiás Velho. O Instituto Bertran Fleury é uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público) que tem por base três pilares: a educação, a cultura e o meio ambiente. O instituto foi criado junto ao Memorial das Idades do Brasil, em Brasília, em 15 de agosto de 2003 (FLEURY, c2020). No entanto, após o falecimento de Bertran, foi transferido para Goiânia, em 2006, e, finalmente, para Goiás Velho, em 2008, estabelecendo-se junto à pousada Dona Sinhá, em propriedade que pertence há gerações à família Fleury.

O Memorial foi o primeiro projeto do instituto, mas era esperado que no futuro agregasse projetos complementares: o "Museu de História Natural, Ciências e Artes" e o "Museu da Imagem, do Som e do Imaterial". Segundo a proposta, não seriam "museus convencionais, mas verdadeiros estúdios com cientistas, pensadores e artistas residentes, gerando projetos, estudos e cursos abertos ao público" (BERTRAN; FLEURY, 2004, *s. p.*), mas, infelizmente, não houve tempo bastante para Bertran concretizar esse objetivo.

Figura 20 – Paulo Bertran com visitantes no Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Graça Fleury.

O Memorial pode trazer grandes contribuições à Educação Ambiental sobre o Cerrado, no Distrito Federal – com suas reproduções da arte rupestre brasileira em um paredão de rochas antiquíssimas, ele serve como um portal de acesso à história e à mítica desta terra. Porém, como alternativa ao uso do espaço, é interessante pensar nos exemplos do *Museu Arqueológico e Histórico do Planalto Central*, criado em 2014 por Rosângela Corrêa, que segue de forma itinerante após seu fechamento; do *Museu do Cerrado*[7], um museu *online* criado também por Corrêa, em 2017; e da abordagem do EcoMuseu do Cerrado Laïs Aderne, que faz de todo o Cerrado seu espaço de atuação, usando de pedagogia transdisciplinar para trabalhar, junto às comunidades cerratenses, a valorização do patrimônio natural e cultural, promovendo a identificação com a terra e sua história (COSTA, 2004; CORRÊA, 2018).

[7] O *Museu do Cerrado* pode ser acessado no endereço: https://museucerrado.com.br/.

O Memorial das Idades do Brasil oferece uma vista panorâmica única à natureza e à história do Cerrado e do ser humano nesse território. Eleva em importância, simbólica e efetiva, o papel da arte rupestre para o despertar do fascínio sobre o Cerrado e seu passado. O Memorial é não apenas um lugar; mais que isso, é um ideal da paixão e da busca profunda de sentido sobre o Cerrado como terra-mãe e mãe-terra, tão parte de nós como nós dela, dona de uma cultura única, que é também nossa. Seria de imensa valia à Educação Ambiental no Distrito Federal que esse espaço tão importante pudesse voltar a receber almas sedentas por conhecimento e amor ao Cerrado. Porém, mesmo que isso não venha a ocorrer, seu projeto pedagógico e sua visão podem ainda ter um impacto significativo.

Bertran e Fleury publicaram um livro com intenção de servir de guia didático para visitas ao Memorial. O livro também se intitula *Memorial das Idades do Brasil* (BERTRAN; FLEURY, 2004). Trata-se de uma obra única, que, além de explicar e ilustrar as reproduções de inscrições rupestres presentes no Memorial, reúne, em um só lugar, relevantes e abrangentes conhecimentos sobre a Eco-história do Cerrado. Por essa razão, poderia ser adotado por educadores ambientais no contexto do Cerrado como material pedagógico em práticas de sala de aula ou no ensino não formal.

Figura 21 – Capa do livro *Memorial das Idades do Brasil*

Fonte: Thiago Chaibub.

Em seus três primeiros capítulos, esse livro traz informações e questões acerca das "Três Idades" do país. O primeiro capítulo (2004, p. 7-12) – a Primeira Idade – trata da geo-história do Planalto Central, desde a formação dos continentes até a formação das serras e chapadões dessa terra, remontando a até 1 bilhão de anos.

O segundo capítulo (2004, p. 13-24) – a Segunda Idade – aborda a evolução da vida e as transformações ecológicas no Cerrado, que se consolidou há 35 milhões de anos, trazendo também as toponímias indígenas e a visão do colonizador sobre a terra.

O terceiro capítulo (2004, p. 25-32) – a Terceira Idade – fala sobre o homem pré-histórico e as adaptações que sofreu em relação às transformações ambientais e climáticas do Cerrado, ao longo de, pelo menos, 12 mil anos.

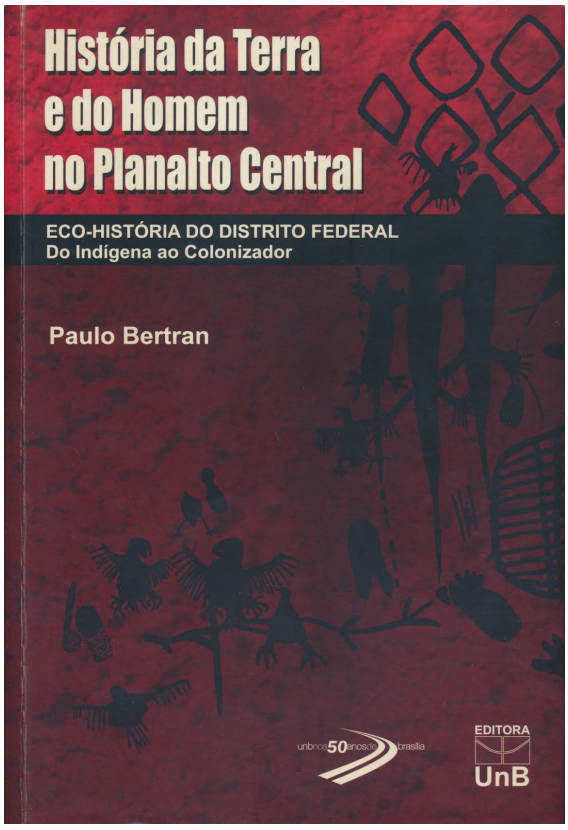
Já o quarto capítulo (2004, p. 33-48) traz fotos e textos informativos sobre as reproduções da arte rupestre do Memorial, e o quinto capítulo (2004, p. 49-52) trata sobre as trilhas no Memorial e sobre algumas espécies lá encontradas.

O sexto e último capítulo (2004, p. 53-58) é voltado a professores e educadores, e apresenta sugestões de propostas pedagógicas a serem trabalhadas em sala de aula ou no espaço do Memorial, usando de transversalidade e interdisciplinaridade para abordar seus temas com diferentes públicos estudantis em diferentes faixas etárias. Como um esforço inicial para a disseminação da visão e dos conhecimentos promovidos pelo Memorial das Idades do Brasil, realizei uma digitalização do livro, com a finalidade de disponibilizá-lo gratuitamente através da *internet*, com a autorização de Graça Fleury.

1.1.3. Eco-história do Cerrado

Paulo Bertran começou a estudar a história econômica de Goiás (*Formação Econômica de Goiás*, de 1979; *Memória de Niquelândia*, de 1985; *Uma Introdução à História Econômica do Centro-Oeste do Brasil*, de 1988) e, através dos temas e desafios encontrados, ampliou sua perspectiva teórica e metodológica, passando a dar maior visibilidade e protagonismo ao próprio Cerrado, direcionando especial atenção aos problemas ecológicos de causa antrópica, compreendendo a relação intrínseca da economia com o meio natural, como visto em seu livro *História da Terra e do Homem no Planalto Central* (BERTRAN, 2000), primeiro publicado em 1994.

Figura 22 – Capa do livro *História da Terra e do Homem no Planalto Central* (edição de 2011)



Fonte: Thiago Chaibub.

Bertran introduziu na historiografia brasileira moderna, em artigo de 1991, a abordagem da *eco-história*, que se trata de uma nova forma de estudo surgida da aproximação entre a ecologia e a história. Para o autor (1991, p. 41):

> Rastrear o passado em busca das mudanças climáticas, das alterações no curso dos rios, no regime dos ventos, na estrutura dos solos. Está deixando de ser tarefa relegada a arqueólogos e geógrafos. Basta, por exemplo, reler velhos relatos de viagem a fim de se descobrirem informações fundamentais para a compreensão dos dilemas do meio ambiente que enfrentamos hoje.

Através de um estudo de caso, sobre os *Desastres ambientais na Capitania de Goiás* (1991), do século XVIII, Bertran demonstra como antigos relatos podem revelar as origens de muitas questões ecológicas atuais da região. Documentos oficiais dão conta da crise que atravessou o estado de Goiás à época e permitem uma compreensão das mudanças acarretadas ao meio ambiente de Cerrado em apenas 50 anos de mineração goiana. Com isso tornou-se possível a escrita de "uma história das mudanças ecológicas ocorridas na região – uma eco-história" (BERTRAN, 1991, p. 42). A exploração do ouro goiano levou à utilização de tecnologias predatórias de cada vez maior impacto ambiental, que em pouco tempo alterou drasticamente o Cerrado e o ser humano que o habita.

Bertran não nega a história como ciência, mas a considera insuficiente, pois, a depender da memória humana e mesmo dos fatos objetivos, a história seria quase irresgatável (BERTRAN, 2000, p. 250). A partir dessa ótica surge "pela frente o campo novo, difuso e estranho da Eco-história, ou História Ecológica" (2000, p. 252). Eco-história é uma forma de abordagem "que pressupõe a compreensão abrangente da Mãe-Terra e dos filhos homens" (2000, p. 252), com seus felizes e infelizes resultados. Por compreender sua insuperável insuficiência, a eco-história busca expandir ao máximo sua abrangência, sem no entanto perder seu foco.

Paulo Bertran oferece uma Eco-história do Planalto Central que remonta, no mínimo, a 1 bilhão de anos, partindo da história geológica, ou geo-história. Com as revelações da arqueologia, temos uma pré-história de pelo menos 12 mil anos, ou mais, de povoação indígena. E a partir da colonização temos ao menos dois séculos e meio de ocupação "luso-brasileiro-africana", que teria feito proliferar no Cerrado a "civilização, ecologicamente diferenciada, do *Homo cerratensis*" (BERTRAN, 2000, p. 252).

Paulo Bertran traz a eco-história como novo argumento que vem se acrescentar à história regional e do cotidiano. Coloca em relevância as particularidades do meio ambiente para compreender as particularidades das culturas, economias e modos de vida dos povos que o habitam. Não de forma determinística, como já se pensou, mas sim recursiva, considerando os impactos mútuos gerados nas relações de seres humanos com a natureza circundante, ressaltando que o ser humano é parte integrante dessa natureza. A eco-história trabalha os saberes e a organização de mundo estabelecido pelos seres humanos em seu cotidiano sobre a terra, e em identificação com ela, desenvolvendo assim uma cultura própria (ver ROCHA JUNIOR; CORRÊA, 2017).

O termo "eco-história" (ver BERTRAN, 1991; BURKE, 1992; SOFFIATI, 2008) não foi tão amplamente adotado, como o similar "história ambiental" (ver DRUMMOND, 1991; CRONON, 1993; CROSBY, 1995; FRANCO, 2003), hoje discutido por historiadores em todo o mundo. Outros termos semelhantes possuem geralmente conotações diferentes, como "história ecológica" e "ecologia histórica". Bertran trata a eco-história como sinônima de história ecológica, no entanto reconhece também uma história ecológica distinta, defendida por paleontólogos e ecólogos (ver SALGADO-LABOURIAU, 1994), e que não inclui o ser humano ou o inclui sem lhe dar relevância, excluindo seu aspecto cultural. A ecologia histórica, por sua vez, se coloca à parte, por ser encabeçada por arqueólogos, antropólogos e ecólogos, e não por historiadores (BALÉE, 1998; SZABÓ, 2015, p. 998).

Não há na obra de Bertran uma clarificação teórica de sua *eco-história* que a coloque categoricamente à parte da *história ambiental*. Foram termos concebidos com o mesmo intuito, apresentando sentidos muito mais aproximados do que distintos. No entanto, é possível encontrar particularidades na proposta de Bertran.

Segundo Corrêa e Rocha Junior (2017), na *história ambiental*, trabalhada por autores como Victor Leonardi e Simon Schama, os fatores ambientais e suas variáveis são inseridos na história social e nas relações de trabalho, enquanto na *eco-história* se privilegia a inserção do elemento cultural e dos aspectos do cotidiano no meio natural.

Na *história ambiental*, aspectos geográficos e hidrográficos devem ser levados em conta para se explicar os processos de ocupação e as relações de trabalho, sendo fundamental entender o ser humano em relação recíproca com o meio ambiente e as relações de trabalho e de produção como parte dessa dinâmica – cultura e natureza são complementares. A *eco-história* de Bertran é muito similar; no entanto, possui um foco maior nos aspectos do cotidiano, nas vidas humanas que se desenrolam sobre determinada terra, circunscritas por uma realidade ecossistêmica particular que, por questão de sobrevivência, deve necessariamente ser compreendida.

A eco-história de Bertran encontra afinidades entre diversas disciplinas e modos de pensamento, sendo, como ele próprio diz, interdisciplinar (1991, p. 48), ou mesmo transdisciplinar (BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 53), pois sua eco-história buscou não apenas uma interação entre as disciplinas, mas também a diluição das barreiras em busca de vistas mais abrangentes. Inclusive, pode-se dizer que o grande talento de Bertran esteve em utilizar a linguagem poética e o pensamento mítico para imbuir os fatos históricos e científicos de maior significância e profundidade, sem de modo algum alterá-los ou inventá-los, mantendo absoluta integridade quanto às fontes.

Foi principalmente através das andanças de Bertran pelo interior de Goiás, estudando as produções econômicas e os padrões de consumo das diferentes culturas cerratenses, em contato direto com o Cerrado e seus habitantes, que acabou por desenvolver uma visão holística de humano e natureza, essencial à sua teoria de eco-história.

A subjetividade é inescapável à história na abordagem de Bertran. A eco-história busca uma quebra dos paradigmas e se apoia na subjetividade do pesquisador e das sociedades estudadas. Uma história que busque ser "matematicamente" objetiva trai as limitações essenciais à própria disciplina; afinal, suas fontes principais são os registros e as narrativas inevitavelmente subjetivas de seres humanos. Reconhecer essa subjetividade e saber contextualizá-la, dando abertura a visões distintas, é se aproximar ao máximo da

objetividade permitida pela própria disciplina, não incorrendo assim nos erros do determinismo histórico e da opressiva imposição de visões ego e etnocêntricas.

Outro aspecto essencial à eco-história é o envolvimento direto do pesquisador com o objeto de seu estudo. Além de buscar fontes historiográficas clássicas, como documentos e cartas, o eco-historiador deve ir a campo, como um andarilho, buscando conhecer intimamente a terra e as sociedades sobre as quais pretende discutir. O eco-historiador compreende que, assim como não há separação real entre o ser humano e a natureza, o pesquisador não está separado de seu objeto ou sujeito de pesquisa.

Para Bertran, é fundamental a compreensão do que levou à formação de sujeitos e povos diferenciados, adaptados ao Cerrado e em relação íntima com ele. Bertran (2000, p. 33) considera os povos antigos das savanas de todo o planeta como "sociedades especiais na eco-história da humanidade". Para o autor, "sobreviver antigamente nos cerrados, as assim chamadas savanas do interior brasileiro, era um exercício da arte ecossistêmica" (2000, p. 33).

Esse "tipo humano", adaptado às savanas do interior do Brasil, Bertran (2000, p. 20) denominou "cerratenses" ou "*Homo cerratensis*" – evocando uma visão poética do ser humano, não apenas adaptado à sua terra, mas a ela integrado. Os *Homo cerratensis* são diversos e dividem-se em três grupos: o primeiro, e original, é o paleoindígena (indígena pré-histórico), mas também o indígena contemporâneo, que mantém modos de vida sustentáveis, arraigados à ecologia do Cerrado; o segundo é o *Homo cerratensis* moderno, mas rural, que se formou com o processo de colonização; o terceiro somos nós, *Homo cerratensis* urbanos do terceiro milênio, desconectados da terra e sua história[8].

1.1.4. Arte Rupestre no Planalto Central

Foram os *Homo cerratensis* ancestrais os grandes artistas pré-históricos das rochas do Planalto Central. A arte rupestre[9] da região possui uma mítica que se liga diretamente ao Cerrado, servindo como um portal há tempos imemoriais. As datações mais antigas nos sítios arqueológicos de arte rupestre presentes no centro do Brasil atingem até 11 mil anos; e as mais recentes, poucas centenas de anos, revelando assim uma história de 550 gerações de indígenas no país (SCHMITZ *et al.*, 1984, p. 5).

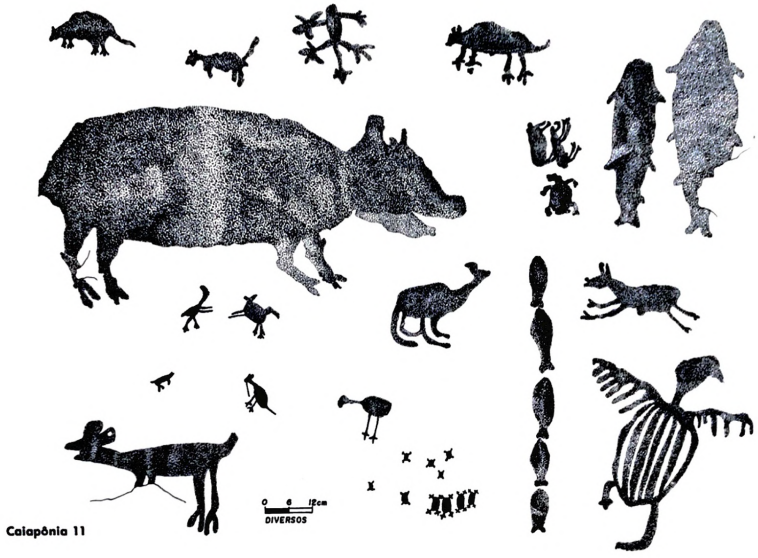
---

[8] Ver tópico 3.4. Homo Cerratensis.

[9] Assim é chamada "toda expressão gráfica – gravura ou pintura – que utiliza como suporte uma superfície rochosa, independentemente de sua qualidade e dimensões: podem ser as paredes de abrigos, de grutas ou de penhascos, mas também de rochas isoladas ou agrupadas em campo aberto" (SCHMITZ *et al*., 1984, p. 7).

A arte rupestre foi produto de povos caçadores-coletores e de horticultores ceramistas, que viviam em íntimo contato com o meio ambiente que lhes dava sustento, participando de sua ecologia, fazendo controle de animais de caça e predadores, e dispersando sementes (GASPAR, 2003, p. 8; BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 33). Paulo Bertran e arqueólogos como Altair Sales Barbosa, Pedro Schmitz e Eurico Miller, pesquisadores pioneiros da arte rupestre do Cerrado, reconheceram seu valor e buscaram torná-la mais acessível, através da publicação de pesquisas, e também, é claro, com a criação do Memorial das Idades do Brasil. Schmitz e Miller foram conselheiros do Memorial (BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 17).

Figura 23 – Pinturas de Palestina de Goiás, próximo a Caiapônia



Fonte: Schmitz *et al.*, 1984, p. 50.

Figura 24 – Queixada em pintura de Palestina de Goiás

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 25 – Queixada em representação feita no Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Thiago Chaibub.

Há manifestações da arte rupestre em todo o Brasil, no entanto ela aparece concentrada nas áreas secas do Nordeste e do Brasil Central. Ao contrário da arte rupestre da Europa, encontrada em profundas cavernas, a arte rupestre no Brasil encontra-se geralmente em paredões, lajedos e grutas rasas. As pinturas aparecem em rochas mais lisas e duras; e as gravuras, em rochas mais moles e irregulares. Estão em alturas desde o nível do chão até pontos altos, acessíveis somente com um andaime. Os locais onde se encontram raramente apresentam sinais de permanência prolongada (PROUS, 2006; SCHMITZ *et al.*, 1984, p. 7).

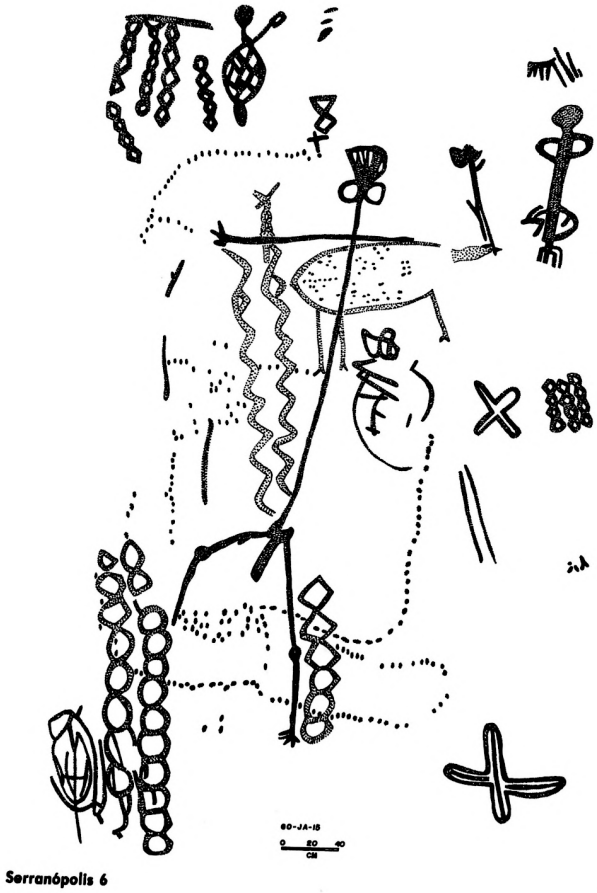
Figura 26 – Pinturas geométricas e "pegada" humana no teto da gruta da Lapa da Pedra em Formosa-GO

Fonte: Thiago Chaibub.

Desde o século XVIII há registros sobre a arte rupestre no Brasil, no entanto seu estudo sistemático se inicia somente na segunda metade do século XX. Para estudar essa arte, os arqueólogos classificam em *tradição* conjuntos com temática e/ou elementos técnicos idênticos, e grande dispersão territorial; e em *estilo*, ou *fase*, conjuntos de sítios, dentro de uma *tradição*, agrupados por características comuns entre si (SCHMITZ *et al.*, 1984).

Pode-se apontar uma "grande tradição" naturalista realista, que abriga a tradição Nordeste e a tradição Planalto; uma grande tradição naturalista estilizada, representada pela tradição São Francisco e pela tradição Agreste; e uma grande tradição Geométrica. Três estilos de pintura rupestre se encontram em Goiás: o estilo Caiapônia (possivelmente tradição Planalto), o estilo Serranópolis (possivelmente tradição São Francisco) e o conjunto estilístico de Formosa (tradição Geométrica). Além disso, existem ao menos cinco conjuntos de gravuras, em Serranópolis, Itapirapuã, Jaraguá e Monte do Carmo (SCHMITZ *et al.*, 1984).

Figura 27 – Pintura antropomorfa e grafismos na Gruta do Muquém, Serranópolis-GO



Fonte: Schmitz *et al.*, 1984, p. 43.

A arte rupestre é um caminho pelo qual um senso de fascínio, pertencimento e curiosidade sobre a história de uma terra pode emergir. No entanto, apesar da riquíssima quantidade de imagens e diferentes estilos da arte rupestre brasileira, os livros didáticos de história, ao menos entre os anos 1960 e 2000, não trazem exemplos nem fazem menção a essa arte no país, utilizando sempre os mesmos exemplos padronizados da arte rupestre europeia (JUSTAMAND, 2004). Há um grande desafio em tornar a arte rupestre do Planalto Central mais acessível e interessante para um grande público, sem desvirtuar seu caráter educacional sobre o meio ambiente e a história de ocupação da região, mas, ao contrário, utilizando-a em favor da valorização do Cerrado e da divulgação de sua eco-história. Portanto, seguindo essa visão, o projeto Ró busca sensibilizar para a apreciação estética dessa arte e, também, para a conscientização ecológica e cultural sobre o Cerrado.

1.2. Retorno à Matriz: Projeto Ró

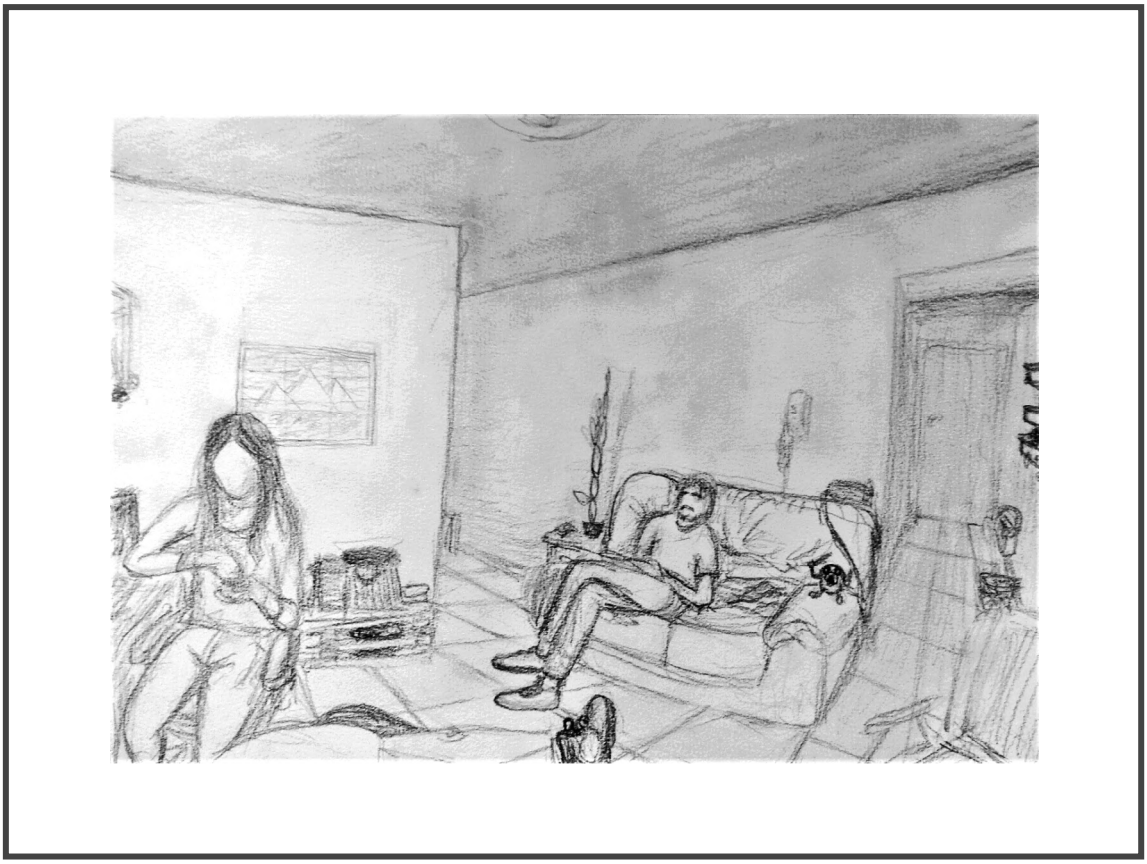
Dividi, em 2015, com cinco amigos artistas, um ateliê na 408 Norte, em Brasília, que chamamos *Ateliê Matriz*. Os membros do ateliê Matriz eram: Daniela Bressan, Gabriel Pérez, João Foti, Lucas Ramos, Pedro Barros (o fundador do espaço) e eu, Thiago Chaibub. Todos possuem interesses e habilidades diversos, e buscamos pontos em comum e formas de contribuir uns com os outros para a criação coletiva. Trabalhamos em conjunto na criação de um projeto de poesia e artes visuais, por muito tempo previamente intitulado “Zíbrido”, pela intenção de ser um *zine*, ou publicação independente, “híbrido” de linguagens e conceitos. No final, a ideia, muito solta, acabou tomando novos rumos.

Figura 28 – Logo do Ateliê Matriz

Fonte: Pedro Barros.

Em nossas conversas, o Cerrado foi se tornando um tema central, por nosso amor a ele e temor por seu desaparecimento. Com isso, a ideia de hibridismo se transformou e acabou se voltando ao seu sentido mais clássico. Sem muito planejar, começamos a inventar um novo *mito cerratense*, definido, primeiramente, pelo surgimento de espíritos da natureza que tomam, cada um, a forma emprestada de duas criaturas cerratenses hibridizadas. As características das criaturas combinadas se complementam para indicar os domínios daquele espírito sobre o mundo natural. Oito espíritos animais híbridos, representantes do Cerrado e sua ecologia, nasceram ao final de muitos diálogos, ao longo de vários dias. Cada um escreveu a seu tempo o poema do espírito que lhe coube, principalmente por afinidade, após pesquisas sobre os animais e conversas sobre suas características e funções ecológicas. Em meio às conversas, escutávamos músicas e recitávamos os poemas de Paulo Bertran. Essas inspirações são resgatadas na análise de nosso mito[10].

Figura 29 – Desenho em grafite do Ateliê Matriz, com os membros Daniela Bressan e Lucas Ramos



Fonte: Thiago Chaibub.

[10] Ver tópico 3.3. Regênese Cerratense.

Figura 30 – Eu no Ateliê Matriz, com o livro *Sertão do Campo Aberto* sobre a mesa

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 31 – Capa do livro *Sertão do Campo Aberto*

Fonte: Thiago Chaibub.

Após os poemas de cada espírito cerratense de nossa mitologia inventada, segue um poema dedicado ao ser humano, o Homo Cerratensis, que retorna ao estado mítico original e pode, então, voltar a existir de forma ecologicamente equilibrada com o bioma.

Antes que os espíritos se consolidassem por completo, dei início ao texto de abertura de nossa cosmogonia, intitulado “Regênese Cerratense”, o que significa uma nova gênese – uma regeneração – do Cerrado devastado. Esse é um mito escatológico, que se torna mito de origem, tratando-se, desse modo, de um *mito do eterno retorno*[11] (ELIADE, 1992).

[11] Ver tópicos 1.2.2. Círculo Cerrado e 3.3. Regênese Cerratense.

Nosso projeto recebeu, eventualmente, o nome "*Ró*", palavra xavante para Mundo/Cerrado (GOMIDE, 2018), que compreendi ser uma perfeita representação da ancestralidade do Cerrado à qual desejamos retornar. Esse projeto ficou parado por muito tempo, às vezes avançando lentamente, e agora retorna como projeto de mestrado e projeto educativo. O resgate desse projeto vem também do desejo de resgatar a poética cerratense de Bertran e suas aspirações educativas com a criação de seu Memorial.

A maior parte dos poemas do projeto Ró estava praticamente finalizada em 2015, com maiores ou menores mudanças que surgiriam aos poucos nos anos seguintes, porém a identidade visual do projeto ainda não estava decidida até o Ateliê Matriz chegar ao fim. Com isso, o projeto acabou engavetado. Dois anos depois, eu decidi resgatá-lo e, muito lentamente, foi-se criando uma identidade visual sólida para ele. Ela se firmou quando, finalmente, uma chama se acendeu na escuridão de minha mente e vi, nos paredões da memória, as pinturas rupestres de nosso país, que conheci através das reproduções tantas vezes vistas no Memorial das Idades do Brasil. Fui então, com alguns de meus amigos do extinto Ateliê Matriz rever as pinturas, contemplá-las e registrá-las em busca de inspiração[12].

Debruçar-me sobre a arte rupestre fez despertar em mim um grande fascínio por seus mistérios e pelo passado da ocupação humana nos cerrados. Não pude, portanto, deixar de conhecer em primeira mão alguns importantes sítios arqueológicos de arte rupestre da região. No DF há 64 sítios arqueológicos catalogados, porém o único sítio que contém arte rupestre é o de Mumunhas, em Brazlândia (SOUZA, 2019, p. 56), que, apesar de ser o mais próximo de onde vivo, ainda não conheci pessoalmente. Porém, conheci diversos sítios de Goiás, como: a Pedra Escrita, na Chapada dos Veadeiros (ver SERRANO, 2018); os sítios Lapa da Pedra (ou Toca da Onça) e Pedra do Bisnau, em Formosa; e vários sítios de Serranópolis e Palestina de Goiás (ver BERTRAN; FLEURY, 2004). Conheci também sítios de Alcinópolis-MS, da Serra da Capivara-PI, da Chapada Diamantina-BA e das Cavernas do Peruaçu-MG. Nesses locais, fiz registros que seriam usados como inspiração para o livro *Ró*.

1.2.1. Ró Xavante

Os paleoindígenas foram os mais antigos artistas pré-históricos do Planalto Central, porém outras populações chegaram depois: os ameríndios, antepassados dos povos indígenas atuais, como os Xavante e os Karajá (PROUS, 2006, p. 7 e 17). Pesquisando sobre esses

[12] Ver tópico 3.2. Relato A/r/tográfico.

povos e seus mitos, que tanto me interessavam na formulação de uma visão poética e ecológica da relação humana com o Cerrado, descobri um nome que representa muito bem a visão de Cerrado que queríamos transmitir com nosso mito: "*Ró*".

Figura 32 – Título de capa do livro *Ró*

Fonte: Thiago Chaibub.

"*Ró*" é uma palavra xavante que representa o mundo para esse povo, simbolizado por um complexo de círculos concêntricos. No centro fica a aldeia; ao redor, as roças; e, mais além, os cerrados, com os animais e seus espíritos. Os Xavante são um povo indígena do grupo Akuen (Xavante, Xacriabá, Xerente e Acroá), da família linguística Jê, tronco Macro-Jê. Vivem hoje no leste mato-grossense, ao menos desde o século XIX, porém viveram por séculos nos cerrados do Centro-Oeste (GOMIDE, 2008, p. 164).

O contato com o termo "*Ró*" foi através da tese de Maria Lúcia Cereda Gomide, intitulada *Marãnã Bödödi – a territorialidade Xavante nos caminhos do Ró*. Gomide trabalhou com os *A'uwe* ("gente") Xavante, no leste mato-grossense, e em especial com os Xavante da terra indígena Sangradouro, porém desenvolvendo projetos de caráter participativo também com outras três terras indígenas (São Marcos, Areões e Pimentel Barbosa). Como explica Gomide (2008, p. 291) sobre o termo "*Ró*":

> Os Xavante estabelecem uma ordem quando descrevem o Ró (cerrado, mundo), como um complexo concêntrico onde o mais interior é a aldeia, o quintal, e logo depois as roças seguido pelos cerrados (com as plantas e animais e com os espíritos) ... mas embora exista essa configuração dos círculos concêntricos, é ao mesmo tempo um continuum, no sentido de que cada uma das partes tem limites fluidos.

Segundo diz a autora, para se compreender o termo "*Ró*", é necessário conhecer o mito de *Parinai'a*, o mito de criação do mundo xavante. Nesse mito, dois adolescentes (*wapté*) são os criadores do território e dos cerrados do *Ró*, criando as diferentes fitofisionomias do Cerrado – criando os frutos, os animais e o relevo (GOMIDE, 2008, p. 313). Eles são "criadores porque imaturos. Criadores porque mediadores entre natureza e cultura. Criadores porque cristalização de uma aliança entre opostos" (LOPES, 1986, p. 226 apud GOMIDE, 2008, p. 313).

Os *wapté* criam diversos elementos da cultura xavante, definindo, por fim, a configuração do território xavante. Juntos, eles criam com o poder da palavra, podendo também se transformar em animais. Ao final da criação, os criadores são encontrados e mortos pelos homens, para que estes possam controlar suas atividades criadoras, "negando aos heróis a possibilidade de superabundância de bens e poder" (GOMIDE, 2008, p. 317). Do mesmo modo, nosso deus criador, Deus Zebu, é sacrificado – porém de forma imediata, simultânea ao ato da criação[13].

Para as sociedades Jê, das quais os Xavante fazem parte, há uma simbologia especial atribuída ao círculo (GOMIDE, 2008, p. 291). Os círculos concêntricos do *Ró* evocam os ideais de igualdade e coletividade. Portanto, enquanto o círculo, no singular, evoca para mim a ideia de ciclos e *retorno*[14], os círculos concêntricos evocam os conceitos de pertencimento a um coletivo, de territorialidade, de Mundo e Centro do Mundo (CAMPBELL, 2004, p. 38; ELIADE, 1979, p. 42), e também evocam o *si-mesmo*, o *Self* junguiano[15] (JUNG, 2000, p. 145). Há uma abundância de círculos concêntricos na arte rupestre, e encontrei nas gravuras do sítio do Bisnau, em Formosa-GO, perfeitas inspirações para essa representação.

Figura 33 – Círculos concêntricos da Pedra do Bisnau

Fonte: Thiago Chaibub.

[13] Ver tópico 3.3. Regênese Cerratense.
[14] Ver tópicos 2.1.2. Renderings e 3. Trilhas Poéticas: Projeto Ró.
[15] Ver tópicos 3.3. Regênese Cerratense e 3.6. Símbolos Rupestres.

1.2.2. Círculo Cerrado

É interessante notar que a imagética circular do *Ró* pode também ser associada ao nome "Cerrado" como designação do bioma e do território goiano. A palavra "cerrado" significa "fechado", ou "local rodeado por muro ou cerca", e é também sinônimo de "unido" (CERRADO, 2009). Segundo Bertran, o termo aplicado ao território poderia ser, em sua origem, uma referência às paisagens de "Cerro", como eram antigamente designadas as chapadas (BERTRAN, 2002, p. 17). Porém, a etimologia mais difundida sugere que o nome remete à vegetação fechada, "cerrada", composta de pequenas árvores, gramíneas e arbustos muito próximos; que, no entanto, não definem todas as fitofisionomias de Cerrado, resultando assim na expressão "Cerrado fechado", em contraste à expressão "Cerrado ralo", de vegetação menos densa, que permite o trânsito de animais (CERRADO, 2009, *s. p.*).

O topônimo "Cerrado" é mais que uma questão de nome, é também uma questão simbólica que diz respeito à identidade goiana com relação ao território em que vivem (SIQUEIRA, 2018, p. 189). O território goiano era identificado apenas como "sertão" antes do século XX, termo que representava as terras distantes das capitais dos estados litorâneos, correspondendo assim a uma simbólica "categoria do pensamentos social", ou a uma "categoria cultural" (AMADO, 1995, p. 146 apud QUINTELA, 2010, p. 242).

Existem diferentes hipóteses sobre as origens da palavra "sertão", porém admite-se de forma geral que se trata de uma corruptela de "desertão" (ANTONIO FILHO, 2011, p. 85). Como categoria geográfica abrangente, o sertão representa as vastas porções interioranas do Brasil, porém é necessário ao estudioso ter clareza sobre a qual "sertão" se refere (2011, p. 85). A categoria, aplicada ao Cerrado, era ainda vaga e confusa, porém com o tempo consolidou-se uma identidade própria às terras e à natureza do interior do Brasil Central.

A "desaparição do sertão" seria proporcional à "consolidação do termo cerrado como um dos símbolos estaduais" (QUINTELA, 2010, p. 242). O Cerrado, como categoria cultural, designa principalmente o território goiano, sendo que Goiás está quase inteiramente inserido nele. Como bioma, o termo Cerrado designa um dos seis biomas do Brasil: Amazônia, Mata Atlântica, Caatinga, Cerrado, Pantanal e Pampas (IBGE, 2020a, p. 111). Os "biomas constituem-se, grosso modo, de conjuntos bióticos, com uma tipologia vegetal característica, dominante em escala regional [...]" (IBGE, 2020a, p. 115). Por se encontrar no centro do país, o Cerrado faz fronteira com todos os demais biomas, exceto os Pampas.

Desse modo, vemos que a constituição do topônimo "Cerrado" é complexa, compreendendo questões culturais, políticas e científicas. Como dizem Chaveiro e Barreira

(2010, p. 15), há uma visão dualista do Cerrado, que o trata "apenas como bioma, domínio morfo-climático, sistema biogeográfico, ou o trata apenas como região, patrimônio cultural, fronteira ou território". É necessário integrar o Cerrado em uma única perspectiva teórica, como conjunto de ambientes naturais e de relações culturais com esse ambiente, que leva os autores a proclamá-lo como "Bioma-território" (2010, p. 16). Portanto, penso o Cerrado como bioma, território e cultura, configurando também um complexo de círculos concêntricos.

O Cerrado, como nosso território literal e mítico onde se desenrola nosso mito cosmogônico, é um *cosmos*, composto por diversos *microcosmos*. Todo lugar habitado é um microcosmos, e todo microcosmos possui um "Centro", um lugar sagrado por excelência, de onde o sagrado se manifesta de forma absoluta. Porém, como diz Eliade (1979, p. 39): "não se deve encarar esse simbolismo do Centro com as suas implicações geométricas do espírito científico ocidental. Para cada um destes microcosmos podem existir vários 'centros'". Trata-se de uma geografia sagrada e mítica, um *espaço sagrado*, construído ritualmente, e que oferece uma pluralidade de "Centros da Terra". Esse espaço sagrado é o único espaço real, à diferença do espaço geográfico profano e "objetivo"[16] (ELIADE, 1979, p. 39).

O Cerrado, para nós, é um espaço natural sagrado, que construímos através da cultura. Porém, nós nos encontramos na encruzilhada entre o mundo do colonizador e dos colonizados e, com isso, buscamos soluções aos cismas entre esses mundos.

1.2.3. Retorno ao Ró

Fazendo uma ponte entre a cosmovisão ameríndia e a antiga sabedoria do Velho Mundo, vejo nos círculos cerrados do *Ró* o símbolo do Ouroboros[17], a serpente que devora a própria cauda (ver JUNG, 1990, p. 136 e 304). O Ouroboros representa o infinito, a eternidade, os ciclos sem fim de vida, morte e renascimento – o *eterno retorno* (ELIADE, 1992, p. 87). Esse retorno é, em nosso mito, um retorno mítico do Cerrado ancestral, anterior à intervenção do colonizador. Um retorno ao arcaico, a um tempo mítico cíclico (ELIADE, 1992, p. 59), ao "tempo dos antigos" das narrativas indígenas, que, como no caso Karajá[18], "é uma 'volta' que não é um retrocesso temporal/histórico, ou algo do gênero. Volta-se sempre

[16] Ainda assim, é interessante notar que, no Distrito Federal, nos encontramos no centro do Planalto Central, que por sua vez está no centro do Cerrado, que, por fim, está no centro do Brasil (ver Figura 9).

[17] Ver tópicos 2.1.2. Renderings e 3.6. Símbolos Rupestres.

[18] Outro povo indígena do Cerrado, também do tronco Macro-Jê (NUNES, 2016, p. v).

‘para frente’ […]” (NUNES, 2016, p. 479), a um tempo simultaneamente futuro, passado e presente, em que tudo está unido em um fluxo permanente de transformações.

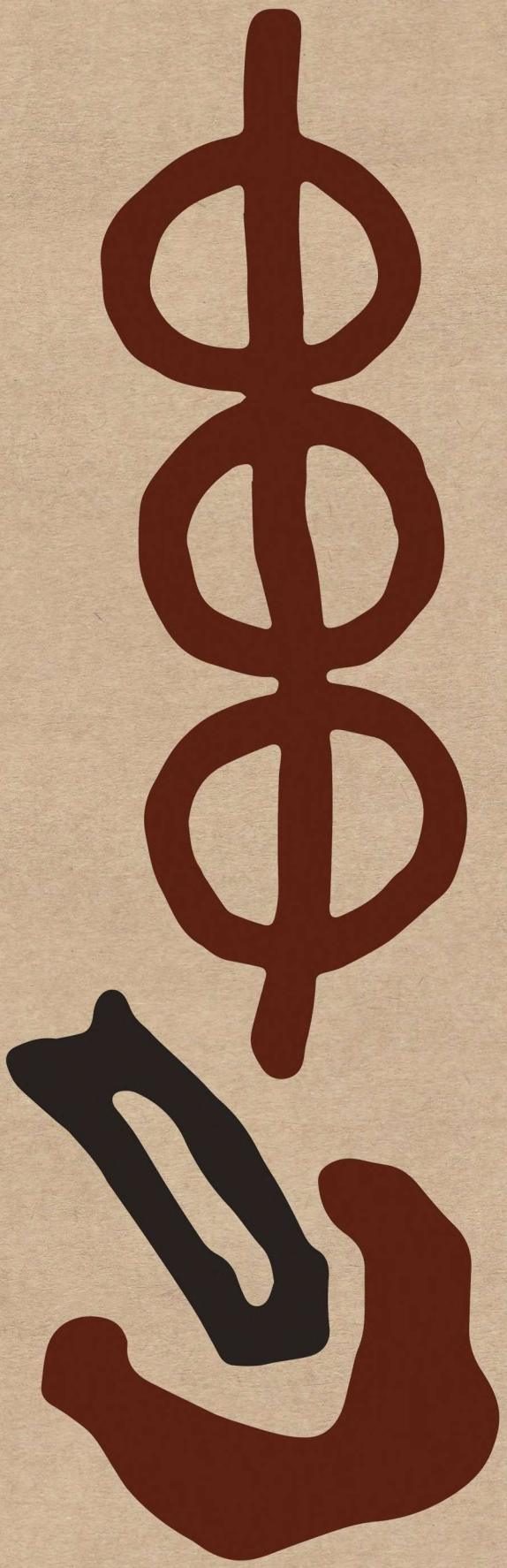
Figura 34 – Desenho de Ouroboros em manuscrito alquímico do fim da Idade Média

Fonte: Autor desconhecido, Wikimedia Foundation.

Desse modo, o hibridismo aparentemente literal de nossos espíritos volta a ser conceitual. Tudo existe em relação integral com outra coisa, balanceando opostos, complementando diferentes. Nada pode existir senão em relação a outra coisa, em existências mútuas que se sustentam – passado e futuro, luz e sombra, esquerda e direita (princípios de antagonismo e complementaridade – ver MORIN, 1977, p. 115).

Apesar de o nome *Ró* e sua poderosa simbologia me parecerem extremamente apropriados, nosso trabalho trata-se de um mito inventado, que não possui relação direta com a cultura e a territorialidade do povo Xavante. Em nosso mito, o *Ró* representa o Cerrado em sua totalidade, indo muito além de seus territórios.

Reconhecendo o problema das atitudes colonialistas sobre as culturas indígenas, seria necessário perguntar a representantes do povo Xavante como se sentem com esse empréstimo. Talvez o termo tenha de ser abandonado, caso as respostas venham a ser negativas. De todo modo, os paralelos e a inspiração evocada por esse termo, e a cosmovisão xavante que nele se insere, se fazem úteis em uma análise de nosso projeto, e também como material poético para se discutir o Cerrado nos contextos da arte e da educação.



2. TRILHAS METODOLÓGICAS

Esta pesquisa é qualitativa quanto a abordagem, método ou técnica de análise de dados (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70; CRESWELL, 2007, p. 31; GIL, 2002, p. 90 e 133). Nessa modalidade de pesquisa, os dados podem ser refinados ou transformados à medida que novos dados são coletados e analisados. O raciocínio do pesquisador qualitativo deve ser complexo, multifacetado e iterativo. A investigação pode ser: cíclica, indo da coleta e análise de dados até a reformulação do problema, e de volta à coleta e análise; ou simultânea, performando ao mesmo tempo, coleta, análise e escrita (CRESWELL, 2007, p. 187).

Segundo Gil (2002 p. 41), é usual classificar a pesquisa com base em seus objetivos gerais. Essa classificação pode ser feita em três grandes grupos: exploratórias, descritivas e explicativas. A presente pesquisa é exploratória, pois pretende tornar mais familiar os problemas em investigação através de levantamento bibliográfico, possibilitando a construção de hipóteses e o aprimoramento de ideias. Por oferecer uma descrição do objeto em análise, é possível argumentar que se trata de pesquisa descritiva, porém a principal função desta pesquisa foi proporcionar uma nova visão dos problemas envolvidos no desenvolvimento do objeto, o que a torna mais próxima de uma pesquisa exploratória (2002, p. 42).

Na pesquisa qualitativa e exploratória, o processo de coleta de dados pode mudar à medida que as oportunidades surgem ou desaparecem. A partir de códigos iniciais, vão se desenvolvendo temas mais amplos; resultando, afinal, em uma teoria ou padrão geral de entendimento. À medida que a análise progride, verifica-se um vaivém entre observação, reflexão e interpretação, o que complexifica a ordenação lógica do trabalho (CRESWELL, 2007, p. 186; GIL, 2002, p. 90).

Os dados coletados são descritivos, “retratando o maior número possível de elementos existentes na realidade estudada. Preocupa-se muito mais com o processo do que com o produto” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70). Não há, na análise dos dados, preocupação em comprovar hipóteses prévias, o que não elimina que um quadro teórico direcione a pesquisa. Para análise e interpretação de dados, a estratégia adotada deve ser iterativa, buscando-se pouco a pouco uma explicação dos temas ou situações abordadas, examinando as inter-relações entre unidades de sentido e suas categorias (GIL, 2002, p. 90)

A análise dos dados é fundamentalmente interpretativa na pesquisa qualitativa, pois depende da lente subjetiva do pesquisador, definida por seu quadro sociopolítico e histórico. O pesquisador qualitativo sistematicamente reflete sobre sua identidade no curso da investigação e sua biografia pessoal deve ser levada em conta na forma como molda o estudo.

Não é possível separar o “eu pessoal” do pesquisador. Um pesquisador honesto compreende que não há investigação desprovida de valores, portanto seus vieses devem ser reconhecidos. O autor pode escrever sobre suas reflexões em uma seção dedicada ao “papel do pesquisador”, no epílogo, ou inseridas ao longo do texto (CRESWELL, 2007, p. 187).

Considerando esses aspectos da pesquisa qualitativa que tanto me interessavam, encontrei na Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA) um caminho, ou “trilha” metodológica, adequado ao tipo de pesquisa que viria a fazer. A PEBA tem muito a acrescentar à teoria e à prática de pesquisa nas trilhas da arte na educação.

2.1. PEBA e A/r/tografia

A Pesquisa Baseada em Artes (PBA) e a Pesquisa Educacional Baseada em Artes (PEBA) são agregados metodológicos que surgem no campo das Artes Visuais para possibilitar formas de exploração e de exposição acadêmica dos processos e métodos de pesquisa de artistas, incorporando modelos de investigação visual, poética e musical.

Uma primeira definição da PBA, oferecida por Thomas Barone e Elliot Eisner (2006 apud HERNÁNDEZ, 2013, p. 44), a configura como pesquisa qualitativa que faz uso de procedimentos artísticos, como literatura, artes visuais e performance, para possibilitar interpretações sobre as experiências de diferentes sujeitos, de modo que outros tipos de investigação não são capazes. Pode-se também apontar como finalidade da PBA o uso das artes como método, forma de análise e tema dentro da pesquisa qualitativa, o que permite agrupá-la com métodos alternativos de pesquisa nas áreas de educação, arteterapia e ciências sociais e humanas (HUSS; CWIKEL, 2005 apud HERNÁNDEZ, 2013, p. 44). Speiser, por sua vez, considera que a pesquisa baseada em artes trata-se de: “um método de pesquisa que utiliza da experiência das artes criativas, incluindo o fazer arte por parte do pesquisador, como maneiras de compreender o significado do que nós fazemos dentro da nossa prática e do ensino” (SPEISER, *s.d.*apud HERNÁNDEZ, 2013, p. 45).

Segundo Hernández (2013, p. 45), para Barone e Eisner (2006), a PBA pode ser caracterizada por: “*utilizar elementos artísticos e estéticos*”, e não apenas elementos linguísticos e numéricos, como geralmente utilizados pelas ciências sociais e a educação; “*buscar outras maneiras de olhar e representar a experiência*”, pois não está preocupada em oferecer explicações “sólidas” nem em realizar predições “confiáveis”, mas busca gerar novas percepções sobre os fenômenos estudados; e “*tratar de desvelar aquilo do qual não se fala*”,

ou seja, propõe um amplo diálogo sobre as políticas e práticas educacionais, que busca revelar fatos ignorados e questionar problemas naturalizados.

A PEBA possui as mesmas características, diferindo-se apenas pelo foco no envolvimento com a educação. Essas características, porém, não são exclusivas dessas metodologias das artes, pois existem propostas semelhantes em perspectivas pós-modernas de pesquisa, como nas pesquisas biográficas. Porém, para Barone e Eisner (2006), "estas pesquisas não possibilitam a transformação dos sentimentos, pensamentos e imagens de uma forma estética", como a PBA ou a PEBA permitem (HERNÁNDEZ, 2013, p. 45). Outra importante característica dos trabalhos de PBA ou PEBA, como apontado por Knowles e Cole (2008), é que, por dependerem do artista, do tipo de arte que produz, de suas intenções e sua visão estética e simbólica própria, os projetos são extremamente variados (2008 apud IRWIN, 2013a, p. 28). Esses trabalhos não se relacionam somente com as artes visuais, mas também com outras formas de arte, como a literatura e a música, e é comum a interação entre elas, assim como a combinação de diferentes técnicas narrativas (HERNÁNDEZ, 2013, p. 47).

Segundo diz Irwin, para Barone e Eisner (2006 apud IRWIN, 2013a, p. 28), essas metodologias de pesquisa são "uma forma de investigação que aumenta a nossa compreensão das atividades humanas através dos meios artísticos". Não se trata de uma busca por conhecimentos exatos, mas sim de uma "melhoria de perspectivas" sobre o que é possível fazer para aprimorar políticas educacionais ou práticas educativas (BARONE; EISNER, 2006, p. 96 apud IRWIN, 2013a, p. 28). Na investigação artística, procura-se aquilo que inspira e atiça a curiosidade e, na investigação educacional, os educadores estão interessados nos assuntos que influenciam no ensino-aprendizagem, "assim como nas maneiras de aprender a aprender" (IRWIN, 2013, p. 29). Na PEBA, essas duas dimensões se unem.

Três tipologias textuais de uso costumeiro na PBA são: textos evocativos, que estimulam a imaginação do leitor; textos conceituais, que utilizam metáforas e descrições feitas a partir da observação; e textos vernáculos, que partem de experiências vividas e usam linguagem popular, para tornarem-se mais atraentes a um público maior (BARONE; EISNER, 2006 apud HERNÁNDEZ, 2013, p. 45). Nesta dissertação, utilizei, em variadas proporções, das três tipologias. Busquei trabalhar com a imaginação, com metáforas e com o relato de experiências para tornar o trabalho mais atraente e acessível.

A A/r/tografia, por sua vez, está inserida na PEBA e foi "proposta por um grupo de professores da Universidade da Colúmbia Britânica no Canadá, sendo hoje praticada em várias partes do mundo" (AGUIAR, 2013, p. 170). A A/r/tografia carrega no termo *a/r/t* as identidades contíguas de artista/pesquisador/professor (*artist/researcher/teacher*) e carrega

também uma relação de hibridismo, ou uma mestiçagem, da arte com a escrita (arte/grafia) (IRWIN, 2013b, p. 127). O termo "A/r/tografia" (em inglês, "*a/r/tography*") foi cunhado pela arte-educadora Rita L. Irwin (DE COSSON, 2003, p. xii).

A A/r/tografia guia os processos de pesquisa e produção do artista através da sua personalidade. Seu processo pessoal e intuitivo de trabalho é valorizado e colocado em destaque na investigação. Suas análises são criativas, em busca de *insight*, e intencionam construir significados através de suas produções estéticas e da livre associação de ideias. Como diz De Cosson (2003, p. xii, tradução minha):

> Através da atenção à memória, identidade, reflexão, meditação, contação de histórias, interpretação e representação, artistas-pesquisadores-professores compartilham suas práticas vivas, procurando novas formas de entender suas práticas como artistas, pesquisadores e professores. Eles são a/r/tógrafos representando suas questões, práticas, entendimentos emergentes e análise criativa de textos. Eles vivem seu trabalho, representando seus entendimentos e performando suas posições pedagógicas enquanto integram conhecimento, fazer e produção, através de experiências estéticas que transmitem significado em vez de fatos. Seus trabalhos são ao mesmo tempo ciência e arte, mas estão mais próximos da arte e, desse modo, buscam ampliar significado em vez de certeza.

Assim como De Cosson (2003, p. 4) e outros pesquisadores (ver SINNER *et al.*, 2013, p. 115), utilizo-me da autoetnografia (ELLIS; BOCHNER, 2000) na investigação e no relato do meu próprio processo de pesquisa. Essa abordagem de narrativa autobiográfica pode ter maior ênfase no *eu* (auto), na *cultura* (etno) ou no processo de pesquisa ou *escrita* (grafia), porém pesquisadores discordam sobre a definição das fronteiras entre diferentes tipos de autoetnografia (ELLIS; BOCHNER, 2000, p. 740). Neste caso, a ênfase está tanto na *escrita* quanto no *eu*. A cultura, tida como pano de fundo, se percebe como tensão da identidade do *eu* em relação à terra, ou seja, na tensão entre minha identidade como homem urbano, descendente de colonizadores e imigrantes (de certo modo, como um invasor da terra), e a busca, pela arte, de uma identidade em associação à terra e à sua ancestralidade.

Pretendo, como processo criativo, construir pontes entre minha identidade cultural com o Velho Mundo dos meus ancestrais e o Novo Mundo onde nasci e onde anseio cada vez mais me enraizar. Aquilo que enxergo como herança da antiga sabedoria do Velho Mundo, expressa em símbolos como o Ouroboros, o Caduceu e a Árvore da Vida[19], que para mim se tornaram extremamente importantes em meu arsenal espiritual e plástico, se conecta, em perspectiva arquetípica, às interpretações da arte rupestre brasileira feitas por Paulo Bertran (2004, p. 33) e às cosmovisões dos povos indígenas do Cerrado. Os mitos e ritos indígenas

[19] Ver tópicos 2.1.2. Renderings e 3.6. Símbolos Rupestres.

transmitem complexas percepções e conhecimentos sobre o bioma, e são resultado de centenas de gerações vivendo há milhares de anos no Planalto Central[20].

O projeto Ró é a construção de um pensamento mítico e poético que se expande para além dele, e que se formou através de uma pesquisa viva, guiada principalmente pela intuição, por sincronicidades (coincidências acausais significativas) (JUNG, 1985) e serendipidades (descobertas inesperadas oportunas) (SERENDIPIDADE, c2021), fazendo juntar, no andar da vida, um agregado de conceitos, símbolos, relações e experiências que, organicamente, vão se associando para formar um todo coeso.

Para a escrita sobre arte e processo de investigação artística, acredito que os modelos científicos, empiristas, pretensamente objetivos, que mascaram o autor por trás da impessoalidade da terceira pessoa, são inadequados (ver ELLIS; BOCHNER, 2000, p. 734). Portanto, faço uso da primeira pessoa do singular ao longo do trabalho, especialmente nas passagens que exigem transparência quanto a minha subjetividade e experiência pessoal, algo comum em trabalhos de PEBA (FERNÁNDEZ; DIAS, 2017, p. 31).

Realizei nesta dissertação uma revisão bibliográfica sobre os problemas que envolvem a concepção e a aplicação pedagógica do projeto Ró, em particular sobre a ecologia e a Eco-história do Cerrado, e sobre uma Mitopoética Cerratense[21].

Para o relato do processo de investigação e produção do projeto Ró, utilizei-me de fotografias, de produções visuais relativas ao projeto e da escrita sobre minha trajetória, em busca de construir uma narrativa a/r/tográfica e autoetnográfica do processo de pesquisa, em que o sujeito pesquisador não pode ser separado de seu objeto. Porém, para não cair "no narcisismo hermético de um processo que busca sua auto-satisfação", devo pensar a mim mesmo "não como individuação, mas como parte fluida do mundo" (FERNÁNDEZ; DIAS, 2017, p. 32). Ou seja, não como personalidade insular, mas em agenciamento com o mundo.

O indivíduo não existe de forma isolada, mas sim na relação de corpo e mente com o meio e com os objetos e pessoas com os quais interage. Para jagodzinski e Wallin, "a agência humana não é algo unitário que se relaciona com o mundo, é uma formação híbrida dele, de inteligências alienígenas, ou esquizo-identidades que compõem o *Self*, e que se entendem como uma unidade" (2013, p. 17 apud FERNÁNDEZ; DIAS, 2017, p. 32). O processo de produção do projeto Ró, como objeto da pesquisa, acontece em íntima relação com ele, de forma que sujeito e objeto coexistem em uma identidade híbrida e fluida.

[20] Ver tópicos 1.1.4. Arte Rupestre no Planalto Central e 3.5. Homo Cerratensis.
[21] Ver tópico 3.1. Mitopoética Cerratense.

Com a minha dissertação, pretendo transmitir o meu processo como artista e como humano em busca de significado através de diferentes referenciais e ideias que vão se agregando no processo de pesquisa viva, vindos de diferentes fontes. Está presente um pensamento de artista, que busca desafiar as limitações do texto e que está mais preocupado em criar sentido e novas interpretações do que em apenas relatar o processo, os dados e os resultados. Através do texto, tanto da dissertação quanto do projeto Ró, se intenciona gerar uma experiência estética pela associação de conceitos, informações e imagens.

A pesquisa do a/r/tógrafo não se volta apenas ao objeto de pesquisa, mas ao próprio artista-pesquisador, seu processo de aprendizado e produção, e sua transformação pessoal ao longo da pesquisa. Como é comum nas práticas de a/r/tógrafos (AGUIAR, 2013, p. 179) e de arte-educadores ambientais (RACHE, 2016, p. 87), a dimensão espiritual da vida emerge como um fundamento que não pode ser desprezado. Não se trata de uma espiritualidade religiosa particular, mas de uma espiritualidade relativa à busca por significado e à reconexão com a natureza ou com o sagrado, segundo o concebe cada credo ou crença. A espiritualidade deve ser compreendida aqui simplesmente como fenômeno humano, e não como apelo à metafísica ou ao sobrenatural enquanto realidades concretas. Como diz Carlos Alberto Genz (2011, p. 128): “Para a construção de uma proposta de Educação Ambiental, é necessária uma perspectiva plural, calcada em uma espiritualidade que, não deixando de ser racional, seja mais libertadora e produtora de justiça”.

Para pesquisadores acadêmicos tradicionais, essas metodologias de pesquisa inovadoras, próprias das artes, que são por natureza muito abertas, com um foco no processo e não nos métodos, parecem ser um caminho fácil e contrário à ciência. Porém, não é simples fazer uma exposição acadêmica do processo de pesquisa de artista. Pelo contrário, ser capaz de organizar minha bagunça interior e dos meus modos de fazer pesquisa, e ter confiança e determinação para me colocar no texto, buscando quebrar paradigmas, realizando uma pesquisa baseada nas artes na área de educação, é um desafio constante para mim no processo de investigação e escrita. Há uma complexidade inerente a esse processo, que deve ser digerida e transformada em algo palatável para os leitores, de forma bem amarrada teórica e metodologicamente (ver ELLIS; BOCHNER, 2000, p. 738).

2.1.1. Entrelugar

As fronteiras entre artes e ciências se confundem nas metodologias de Pesquisa Baseada em Artes. Essas metodologias têm a capacidade de transformar, desfazer ou deslocar paradigmas científicos em qualquer lado da divisa entre pesquisas quantitativas e qualitativas (CAHMANN-TAYLOR, 2008, p. 3 apud ROLLING JR., 2010, p. 104). A PBA e a PEBA não buscam romper laços com a ciência, mas, pelo contrário, buscam integrar a ciência à pesquisa artística e integrar a arte ao campo da ciência, humanizando-o. Reconhecer o lugar da investigação artística em diferentes campos das ciências humanas e sociais é expandir o lugar da arte como área de conhecimento, com seus saberes, práticas e criações particulares.

Porém, ainda que a arte possa se utilizar da ciência, e vice-versa, não é sensato esperar que um trabalho artístico se expresse pelos meios da ciência. Afinal, a arte possui qualidades próprias e deve romper com modelos hegemônicos para defender seus próprios meios (HERNÁNDEZ, 2013, p. 40). Isso deve ser feito por meio não apenas de oposições, mas da integração e da abertura, por meio das dobras e rachaduras que se formam nos *entrelugares*.

A A/r/tografia gera deslocamentos de perspectiva e conhecimento, transformando-se em uma passagem a outro lugar – um *entrelugar* (SPRINGGAY *et al*., 2005, p. 909). No entrelugar, o "sentido reside no uso simultâneo da linguagem, de imagens, materiais, situações, espaço e tempo" (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 138). Trata-se de um espaço que espera para ser preenchido e intercedido, sendo ativado pelos *rizomas*, incitando à exploração dos "espaços intersticiais da criação artística, da pesquisa e do ensino" (2013, p. 139).

A metáfora do rizoma[22], como proposta por Deleuze e Guattari (1995), e apropriada por Irwin, Beer, Springgay, Grauer e Xiong (2006, p. 71), caracteriza o fazer a/r/tográfico. *Rizomas* são conexões em rede que geram múltiplas aberturas. Os entrelugares são os espaços criados em meio aos hibridismos ou mestiçagens das categorias. Entre diferentes línguas, culturas e áreas do conhecimento pode-se formar rizomas onde coabitam categorias distintas. Há entrelugares entre arte e ciência, imagem e texto, criador e criação, saber e ser, artista e pesquisador, professor e estudante, autor e leitor, público e privado, mito e história.

A A/r/tografia possui uma natureza rizomática, que "ilustra que fazer ligações é inerentemente uma atividade relacional" (IRWIN, 2013a, p. 30) e, no contexto do entrelugar, podemos apreciar sua complexidade e particularidade. O entrelugar é, portanto, um espaço ambíguo e indefinido; e, por essa mesma razão, possui a potência para a criação ou transformação. Segundo Grosz (2001, p. 91 apud IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 139):

[22] Ver tópico 3.7.1. O Livro Ró como Livro Rizoma.

> O espaço do entrelugar é o local para as transformações sociais, culturais e naturais: não é simplesmente um espaço conveniente para movimentos e realinhamentos; mas de fato é o único lugar – o lugar ao redor das identidades, entre as identidades – onde se realiza, se abre à futuridade, supera o ímpeto conservador por reter a coesão e a unidade.

Nos entrelugares formados pelas conexões rizomáticas da A/r/tografia, pessoas, objetos e locais estão em constante processo de criação e transformação (IRWIN *et al*., 2006, p. 71). A identidade do a/r/tógrafo reside no entrelugar, onde performa dinamicamente suas funções como artista, pesquisador e professor, possibilitando que se desenvolvam práticas pedagógicas fluidas e criativas (IRWIN, 2013b, p. 127). Como diz Irwin (2013b, p. 130):

> Aqueles que vivem nas fronteiras da a/r/t reconhecem a vitalidade de viver em um entrelugar. Eles reconhecem que arte, pesquisa e ensino não são feitos, mas vividos. As experiências e práticas vividas são inerentes à produção de obras de a/r/t e de escrita (grafia) realizadas por indivíduos criando e recriando suas vidas. Pensamento e ação estão inextricavelmente ligados através de um círculo hermenêutico de interpretação e compreensão.

Para colocar em rotação esse "círculo hermenêutico" da A/r/tografia, é imprescindível o uso de conceitos (*renderings*). Na pesquisa a/r/tográfica, deve-se dar ênfase à atividade de produção de sentido e de descoberta de conceitos, e essa atividade acontece justamente nos entrelugares (SPRINGGAY *et al*., 2005, p. 909).

2.1.2. Renderings

A A/r/tografia se utiliza de *renderings* para ilustrar e guiar o andamento da pesquisa e da escrita, gerando uma organização do pensamento do a/r/tógrafo. Como dizem Springgay, Irwin e Kind, os "*renderings* oferecem possibilidades de engajamento" e "podem informar o fazer da pesquisa, a representação final, e/ou os meios pelo qual espectadore/leitores entendem e acessam um texto a/r/tográfico" (SPRINGGAY *et al.*, 2005, p. 899). A organização gerada pelos *renderings* precisa ser capaz de trazer informações novas e relevantes, e eles devem ser avaliados por sua capacidade de prover acesso a fenômenos que, de outro modo, seriam inalcançáveis (BAL, 2002 apud SPRINGGAY *et al.*, 2005, p. 909).

O termo *renderings* não possui tradução exata para o português, mas pode ser definido como "conceitos", "práticas conceituais" ou "representações" (IRWIN, 2013a, p. 33; IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 139 e p. 146). Os *renderings* operam nos entrelugares da pesquisa

a/r/tográfica, são relacionais e provêm novos meios para a compreensão dos fenômenos. Segundo Irwin e Springgay (2013, p. 149):

> Os renderings como práticas conceituais da a/r/tografia se movem nas fronteiras entre teoria, prática e atividade criadora e permitem a cada um se impactar reciprocamente. Uma rigorosa atenção aos renderings pode resultar em profundas interações dentro das condições relacionais da pesquisa relacional, estética relacional e aprendizagem relacional. Uma avaliação de qualquer trabalho a/r/tográfico vai depender da sua habilidade persuasiva para prover acesso e novos entendimentos sobre um fenômeno em particular.

Os conceitos emergem das relações que se formam nos entrelugares, entre o indivíduo e a coletividade, entre arte e texto, possibilitando interpretações desses espaços dúbios. Da organização dos conceitos, novas e mais abrangentes interpretações se tornam possíveis. À diferença da pesquisa científica, os conceitos vêm antes dos métodos na A/r/tografia, oferecendo formas mais abrangentes de investigação (FERNANDÉZ; DIAS, 2017, p. 30).

Segundo Irwin (2013a, p. 33): "Para a/r/tógrafos, os conceitos são locais flexíveis e intersubjetivos nos quais a interpretação pode ocorrer". *Renderings* possibilitam a criação de significado, em vez de apontar um conceito ou uma descoberta de pesquisa particular. Eles são "performances visuais, estéticas e textuais, que dançam e jogam umas com as outras, reverberando em excessos e aberturas" (SPRINGGAY *et al.*, 2005, p. 908, tradução minha). Desse modo, não existem isolados, mas sim nas relações que estabelecem no seu entremear. Os *renderings*, conceitos, ou representações, guiam a participação do a/r/tógrafo na construção de significados. "As representações oferecem possibilidades para o engajamento e não existem sozinhas, mas em relação recíproca" (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 146).

Alguns *renderings* propostos pela PEBA são: *Pesquisa Viva*, *Contiguidade*, *Aberturas*, *Metáfora/Metonímia*, *Reverberações* e *Excesso* (IRWIN, 2013a, p. 32).

Esses seis *renderings* da A/r/tografia atuam como conceitos metodológicos que guiam a investigação através de uma abordagem baseada na estética relacional. Essa abordagem deve partir da corporificação de compreensões e trocas entre as identidades do a/r/tógrafo e do leitor/espectador (SPRINGGAY *et al.*, 2005, p. 900). Os conceitos não se encontram de fato no texto ou na obra de arte, mas nos engajamentos de sujeitos com esses objetos.

Na investigação a/r/tográfica, destaca-se o conceito de *Pesquisa Viva*, que "se trata de estar atento à vida ao longo do tempo, relacionando o que pode não parecer estar relacionado, sabendo que sempre haverá ligações a serem exploradas" (IRWIN, 2013, p. 29). Na Pesquisa Viva, artefatos artísticos são considerados dados de pesquisa e os processos de investigação

são usados na interpretação dos dados. Para os a/r/tógrafos, esses processos podem ser tão ou mais importantes que a representação dos resultados da pesquisa.

Além de utilizar as formas qualitativas de pesquisa das ciências sociais, como coleta de documentos, a/r/tógrafos exploram também as suas histórias de vida através de registros escritos e fotográficos. Em suas pesquisas, deve-se estar atento ao desenrolar da vida, buscando estabelecer relações entre elementos aparentemente desconexos, reconhecendo que associações sempre são possíveis. É também necessário estar a par do que ocorre na educação e nas artes, na busca por melhorar suas práticas. Segundo Irwin (2013, p. 30):

> É essencial a/r/tógrafos estarem familiarizados com o trabalho de artistas e educadores contemporâneos e ponderarem sobre como essas práticas podem influenciar suas percepções, os seus meios de realizar investigações e seus modos de produzir conhecimento. Ou seja, o trabalho dos a/r/tógrafos é reflexivo, recursivo, refletivo e responsável. **Reflexivo**, ao repensar e rever que aconteceu antes e o que pode advir; **recursivo** ao possibilitar que suas práticas espiralem por meio de uma evolução de ideias; **refletivo** ao questionar seus próprios preconceitos, suposições e crenças; **responsável** ao assumir o encargo de agir eticamente com seus participantes e colegas.

Como artistas, a/r/tógrafos buscam a interação entre as diversas linguagens das artes para produzir novos significados. Como pesquisadores, podem utilizar de métodos de pesquisa tradicionais das ciências sociais, podem lançar mão de modelos de coleta e interpretação da investigação artística ou educacional ou, ainda, criar seus próprios modelos. É importante aos a/r/tógrafos que suas práticas não sejam limitadas por formas rígidas de coleta e interpretação de dados, de modo que possam desenvolver novas formas de compreensão através dos dados e da construção de conhecimento (IRWIN, 2013, p. 30).

Componentes visuais e textuais da pesquisa são também "interrogações" que devem inspirar os leitores a refletir sobre seus preconceitos e identidades. A Pesquisa Viva é subjetivamente coproduzida pelos espectadores/leitores, que continuam o processo de criação de significado a partir de onde o artista/autor parou (SPRINGGAY *et al.*, 2005, p. 903). Para Springgay *et al.*: "A pesquisa viva é um encontro incorporado, constituído de *entendimentos e experiências*, em vez de meras *representações* visuais e textuais" (2005, p. 902, tradução minha). Ou seja, é nas relações, entre arte e texto, leitor e autor, que a Pesquisa Viva se faz.

Outro conceito caro à A/r/tografia, a *Contiguidade*, "é a relação entre e ao largo de identidades, arte e grafia, teoria e prática" (IRWIN, 2013, p. 33). É necessário enfatizar a Contiguidade, ou simultaneidade, dos diversos elementos da A/r/tografia, que coexistem em proximidade ou sobreposição. Como dizem Irwin e Springgay (2013, p. 147):

> Em primeiro lugar, a contiguidade se encontra com as identidades de artista, pesquisador e professor que existem simultaneamente e um do lado do outro. A barra (/) ou dobradura retrata este ato de contiguidade. Em segundo lugar, a contiguidade se encontra nas relações entre arte e grafia, isto é, entre a modalidade da arte e da escrita com, em ou sobre o fenômeno. E em terceiro lugar, a contiguidade se encontra no ato da dupla formação de imagens entre a arte como atividade ou produto e a a/r/te como uma representação simbólica das três identidades constituintes.

Nas dobras das contiguidades estão os *entrelugares*, "como dobras dentro de dobras, ou como conceitos ligados" (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 147). A pesquisa e a estética relacionais somente podem ser garantidas pela atenção aos atos de contiguidade.

Nos entrelugares das contiguidades, surgem *Aberturas*, que são rasgos ou rachaduras formadas nos encontros e nas dobras. Novo conhecimento pode surgir a partir do enfrentamento das contradições e resistências desses espaços imprevisíveis em que os significados são negociados por pesquisadores e suas audiências (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 148). Não é possível ver claramente através dessas aberturas. É necessário atenção ao que se conhece e ao que se encontra escondido. "Na pesquisa viva, a a/r/tografia é um processo de abrir textos, de buscar compreensão através do contínuo ato de romper e remendar" (SPRINGGAY *et al.*, 2005, p. 905, tradução minha). Um tecido possui aberturas entre os fios tramados que o formam. As tramas cedem com o tempo, formando buracos que refletem a fragilidade e a temporalidade do significado no texto a/r/tográfico. Outros buracos, porém, são deliberados, convidando o olhar e oferecendo novas perspectivas. Essa metáfora do tecido oferece uma forma de abertura à compreensão de um texto, que só pode se dar no espaço entre a/r/tógrafos e seu público (SPRINGGAY *et al.*, 2005, p. 906).

Metáfora/Metonímia é, portanto, uma ferramenta poética para tornar os sentimentos acessíveis através do texto, transmitindo mais do que apenas informações. Na metáfora utilizamos um conceito para ilustrar outro, e na metonímia representamos algo a partir de outra coisa a ela associada. Essas duas figuras de linguagem são essenciais à comunicação, pois permitem a formação de novas associações e representações. O a/r/tógrafo utiliza a metáfora como estratégia artística de investigação e como forma de representação de novos entendimentos. Como dizem Irwin e Springgay (2013, p. 148):

> Metáforas e metonímias existem como relações entretecidas em que o significado se des/cria. Ao mesmo tempo, há uma perda de significado, uma realização do significado ou nenhum. Assim como há movimento contíguo entre outros conceitos, também há entre a metáfora e a metonímia. Este movimento reverbera em e através de cada representação enquanto emergem lutas na compreensão e mudanças de consciência acontecem. É nestas lutas que as aberturas são criadas.

Reverberações, por sua vez, "retratam o movimento entre muitas conexões, representam a tensão e o impulso para se conectar, construir e trabalhar em rede" (IRWIN, 2013, p. 33). Elas vibram para dentro e fora, para frente e para trás, a partir dos encontros da A/r/tografia, fazendo com que a criação, a pesquisa e o ensino de arte se entranhem e ecoem uns nos outros (SPRINGGAY *et al*., 2005, p. 907). As Reverberações com frequência levam à compreensão profunda do significado, ou então a seu desvio. Elas se referem "a um movimento dinâmico, dramático ou sutil, que força os a/r/tógrafos a mudar suas compreensões do fenômeno" (IRWIN; SPRINGGAY, 2013, p. 149). O trabalho do a/r/tógrafo deve reverberar com seu público. A pesquisa então torna-se um convite à transformação, que se faz também pelos *Excessos* que se criam na superação das limitações.

Cada a/r/tógrafo identifica os *renderings* que melhor servem ao seu projeto e é encorajado a buscar novos, diferentes ou suplementares aos já citados. Portanto, de forma suplementar, entendo a Contiguidade também como *hibridismo*, ou *mestiçagem*, representada tanto pelos espíritos cerratenses quanto pela junção de conceitos, de identidades e de práticas – formando novos "seres". Como diz Irwin (2013b, p. 127), no contexto sociocultural canadense:

> [...] a mestiçagem é uma linguagem da fronteira, do inglês-francês, da autobiografia-etnografia, do macho-fêmea. Metaforicamente essas fronteiras são atos de mestiçagem que, estrategicamente, apagam as fronteiras e as barreiras uma vez sustentadas entre o colonizador e o colonizado.

A mestiçagem ou hibridismo inerente ao povo brasileiro, à A/r/tografia e ao construto Arte-Educação Ambiental se repete na concepção do projeto Ró como um mito que une futuro e passado, e como um livro de artes visuais e poesia, onde a imagem não é meramente ilustrativa, mas busca transmitir sua própria força e significados em par com as palavras. Na pesquisa de artistas, a imagem deve ter valor igual ao texto e pode, como alguns pesquisadores argumentam, atuar de forma autônoma, pois ela possui potência e qualidades próprias (ver IRWIN, 2013b, p. 129). A imagem não pode depender do texto, nem o texto da imagem, porém ambas devem se entranhar e se apoiar mutuamente na pesquisa do a/r/tógrafo.

Evoco o conceito de Retorno (que associo ao símbolo do *Ouroboros*)[23], no sentido também de resgate e de ciclo fechado, de tempo e espaço, encerrando todo o trabalho e os conceitos que o integram. Como o trabalho do a/r/tógrafo é reflexivo, ele retoma o que passou e imagina o que virá através desse retorno ao passado. Resgato em meu projeto a obra e a

[23] Ver tópicos 1.2.3. Retorno ao Ró e 3.6. Símbolos Rupestres.

memória de Paulo Bertran e de seu Memorial das Idades do Brasil, em busca de um retorno a uma identidade familiar, e a uma identidade com o Cerrado e sua ancestralidade. Através desse retorno, ocorre não apenas repetição, mas também transformação.

Assim, evoco também o conceito de Transformação (que associo ao *Caduceu*), em associação às Aberturas, como o novo que surge dos entrelugares, e também como processo de aprendizagem. Por fim, chego à Expansão (*Árvore da Vida*), que através das reverberações e excessos, são causa e procedimento da pesquisa, e formam rizomas ao conectar os conceitos de forma relacional e expansiva. Embora a dissertação se feche em um círculo, os rizomas buscam frestas para atravessar e criam redes para além.

Esses símbolos (*Ouroboros*, *Caduceu* e *Árvore da Vida*), associados aos três conceitos evocados (*Retorno*, *Transformação* e *Expansão*), caracterizam, cada um, as três partes desta dissertação: o *Ouroboros* introduz o primeira parte – Trilhas e Retornos –, evocando *retornos* simbólicos e literais; o *Caduceu*, a segunda parte – Trilhas Metodológicas –, evocando a *transformação* no processo de investigação e produção artística e intelectual; e a *Árvore da Vida*, a terceira parte – Trilhas Poéticas –, evocando a *expansão* do projeto Ró através de sua análise e proposta de aplicação pedagógica. Juntos, esses três símbolos formam um complexo simbólico, que representa a possibilidade de novas conexões, através de *rizomas*[24].

O conceito de rizoma, segundo Deleuze e Guattari (1995, p. 4), e segundo a apropriação de Irwin (IRWIN *et al.*, 2006) para a A/r/tografia, é essencial para compreender a natureza deste trabalho de pesquisa e do projeto Ró[25]. Por possuir uma natureza rizomática, a A/r/tografia busca fazer constantes conexões, muitas vezes imprevistas. Com isso, fazem parte do processo de pesquisa os desvios da rota original, que permitem que mais informações sejam adquiridas. Isso pode parecer uma viagem sem foco, no entanto esses desvios permitem conhecer melhor o terreno e oferecem uma visão expandida da rota original (IRWIN, 2013a).

Este não é um trabalho acadêmico tradicional. Ele desafia as convenções positivistas do texto científico para oferecer uma visão transparente do processo de pesquisa de um artista/pesquisador/educador na procura e na produção de significados, a partir de dados científicos, de arte e de pensamento mítico e poético.

O que espero com isso é criar uma impressão sobre um processo subjetivo de busca por (re)conexão com a natureza do Cerrado e com uma história pessoal e familiar. Esse processo está centrado na criação coletiva de um mito, contado através de poesia e artes visuais. Nossa narrativa mítica inventada será futuramente lançada como uma pequena

[24] Ver tópico 3.6.1. Complexo Simbólico.
[25] Ver tópico 3.7.1. O Livro Ró como Livro Rizoma.

publicação que poderá ser aplicada como um Objeto de Aprendizagem Poética para a Arte-Educação Ambiental.

2.2. Arte-Educação Ambiental

Existem muitos paralelos entre a Arte-Educação e a Educação Ambiental, a começar pelas perspectivas anti-hegemônicas, humanistas e politicamente engajadas que surgem dessas duas áreas ainda muito recentes na Educação. Através das relações entre essas áreas, têm-se desenvolvido formas de Arte-Educação Ambiental que incorporam os princípios e objetivos da Arte-Educação e da Educação Ambiental. Para entender a Arte-Educação Ambiental, podemos começar por conceituar a Arte-Educação.

2.2.1. Arte-Educação

Como diz Belidson Dias (2013, p. 14), há uma diversidade de termos em uso sobre arte e educação, como: educação artística, arte/educação, arte educação multicultural e educação da Cultura Visual. No Brasil, o termo Educação Artística está associado à ditadura militar e às primeiras licenciaturas em arte, já a expressão Arte-Educação representa um movimento político e cultural que se associa às ideias de arte educação pós-modernas e que foi responsável pela mudança da "Educação Artística" para o "Ensino de Artes" nas escolas. Segundo Rita Patta Rache (2016, p. 19):

> [...] por meio do movimento de arte-educação, entre avanços e retrocessos, o ensino aprendizagem de Artes em nosso país passou por inovações ao romper com a escola tradicional voltada à cópia e técnica e, posteriormente, ao deixar de ser considerado como atividade para ser compreendido como cognição; conquistou reconhecimento, com a sua inclusão no sistema formal de educação e a oferta de cursos de graduação e pós-graduação para a formação de professores.

Com essas mudanças tomando lugar, foi criada, em 1987, a Federação de Arte/Educadores do Brasil (FAEB), que formou militância política e cultural na luta pelo reconhecimento da Arte-Educação e em defesa de inovações e da conquista de novos espaços.

Para Dias (2013, p. 15), a Arte/Educação (com a "barra"), em sentido genérico, engloba as demais formas de Arte-Educação, como a arte educação reconstrucionista e a arte/educação multicultural. A Arte/Educação deve ser entendida como as práticas recentes,

ainda sob suspeita, investigação e experimentação, no ensino de artes visuais. No entanto, é importante notar que, enquanto o original em inglês "*Art Education*" carrega o sentido estrito de ensino das artes visuais, na Arte-Educação a arte pode ser entendida como linguagem, englobando o teatro, a música e a dança, assim como consideram as sete arte-educadoras ambientais do NEMA (Núcleo de Educação e Monitoramento Ambiental) e da Escola da Natureza, entrevistadas por Rita Patta Rache (2016, p. 92). Com esse mesmo entendimento, o termo "educação de artes", ou "artes", é relativo às quatro linguagens das artes e foi a concepção que substituiu a Educação Artística, na LDB – Lei nº 9.394/96 (BRASIL, 1996).

A Arte-Educação surge como um movimento político cultural, a partir da "educação através da arte", de Herbert Read, sendo ela a responsável pela mudança na LDB e por tornar o componente curricular "artes" obrigatório no ensino formal, defendendo a arte como conhecimento específico, fundamental à formação do ser humano (RACHE, 2016, p. 46). O uso ou não de barra ou hífen no termo é variável, a depender dos referenciais e da interpretação dos conceitos. Adoto aqui "Arte-Educação" por entendê-lo como um termo de mais fácil acesso e por ser bastante utilizado pelos autores consultados, embora a barra compreenda uma contiguidade, conceito caro à A/r/tografia, e seja também utilizada pela FAEB e por Ana Mae Barbosa, importante arte-educadora brasileira.

A Arte-Educação deve ser compreendida como arte e educação simultaneamente. É pensar a arte como educação e a educação como arte – prenhe de sensibilidade, de afeto, de apreço estético e de anseio por construir significados e conexões. Para a Arte-Educação, a arte é sempre educativa, e é fundamental no desenvolvimento da expressividade, do emocional e da intuição. A arte ainda pode, através de suas características próprias, providenciar aberturas afetivas e intelectuais para a apreciação de uma grande variedade de questões, interagindo naturalmente com outras áreas de conhecimento e disciplinas, gerando rizomas.

Essas aberturas que a arte possibilita são também um retorno às visões de mundo e de conhecimento dos antepassados de toda a humanidade. A arte impregnava quase toda atividade humana. Não havia as separações entre as áreas de conhecimento que hoje vemos com naturalidade. Essas separações são um desenvolvimento relativamente recente da cultura ocidental. Para as sociedades tradicionais do passado, como diz Rache (2016, p. 43):

> [...] a arte integrava a vida dos grupos humanos, impregnada nos ritos, cerimônias e objetos de uso cotidiano; a ciência era exercida por curandeiros, sacerdotes, fazendo parte de um modo mítico de compreensão da realidade. Arte, ciência, educação e vida estavam interligadas.

Porém, chamar atenção ao problema moderno da cisão do conhecimento:

> Não se trata de querer retornar às antigas sociedades tradicionais, mas de se levar em consideração que as dicotomias estabelecidas na modernidade, em particular no conhecimento moderno, têm se revelado como limitadores para a compreensão da complexidade socioambiental e para a formação integral do ser humano. Trata-se também de valorizar as sociedades tradicionais e seus saberes, integrando-os aos conhecimentos produzidos pelas sociedades industrializadas. (RACHE, 2016, p. 43).

Tanto para a A/r/tografia, como visto antes, quanto para a Arte-Educação e para a Educação Ambiental, deve-se buscar a reintegração do conhecimento, dos saberes e das práticas. As sociedades modernas se construíram sobre as bases da ruptura e do desmembramento dos conhecimentos, dos grupos humanos e da relação humano-natureza. Com esse problema em vista é que se constroem modelos educacionais para as sociedades do futuro, e tanto a Arte-Educação quanto a Educação Ambiental se apresentam como caminhos para as transformações individuais, sociais e ambientais necessárias.

2.2.2. Educação Ambiental

A Educação Ambiental pode ser compreendida, assim como a Arte-Educação, como um híbrido. Esse híbrido se conforma na inserção das questões ambientais no campo educacional. Essas questões começam a tomar forma somente na segunda metade do século XX, quando começa a se tornar evidente para estudiosos da ecologia a gravidade global dos impactos da ação humana no meio ambiente, e forma-se com isso os movimentos ambientalistas, em busca de concretizar políticas e ações sociais pró-ambientais, capazes de reverter os modos de relação destrutiva das sociedades modernas com o meio natural.

É evidente desde o início do ambientalismo a necessidade de ações e políticas voltadas à educação. A Educação Ambiental vem sendo formada desde a década de 1960, quando o termo surge na literatura, consolidando-se a partir da década de 1970, com a Conferência de Estocolmo, em 1972, com o Programa Internacional de Educação Ambiental (PIEA), em 1975, e com a Conferência de Tbilisi, em 1977 (MMA, 2005, p. 21). Porém, seu processo histórico de formação não é linear e diferentes abordagens possíveis a desmembraram em novas adjetivações, como a Educação Ambiental Crítica e a Educação Ambiental Transformadora (SAUVÉ, 2005, p. 18; LAYRARGUES, 2004, p. 7). Não há, portanto, um discurso uniforme da Educação Ambiental, mas uma gama de direcionamentos que encontram pontos comuns e contradições entre si. A identidade da Educação Ambiental brasileira vem se construindo a partir da dialética entre as diferentes abordagens. A partir dos anos 1970, ocorre

no Brasil “a emergência de um ambientalismo que se une às lutas pelas liberdades democráticas, que se manifesta através da ação isolada de professores, estudantes e escolas” (MMA, 2005, p. 21). Também neste período aparecem os primeiros cursos de especialização em Educação Ambiental (2005, p. 21).

O “ambiental” associado à educação pode ser entendido, em princípio, como uma adjetivação da educação. Desse modo, a educação é considerada ambiental quando se ocupa de questões relativas ao meio ambiente, tornando evidentes as relações locais de grupos humanos com seu meio ambiente, apontando problemas e buscando soluções de forma comunitária e participativa. Para alguns, no entanto, toda educação seria ambiental na medida em que se dá em um ambiente, não havendo, portanto, necessidade dessa adjetivação, porém essa lógica é duvidosa, considerando que a educação tradicionalmente sofre da falta de crítica e de consideração pelas realidades socioambientais locais com as quais trabalha (CARVALHO, 2004, p. 17; LAYRARGUES, 2004, p. 7; RACHE, 2016, p. 43). É necessário que a Educação Ambiental assuma uma postura crítica sobre os paradigmas hegemônicos estabelecidos para que possa apontar caminhos reais para a sustentabilidade. Desse modo, a Educação Ambiental Crítica apenas reforça uma noção que deveria ser intrínseca à EA desde sua formação inicial. Porém, hoje compreendem-se os primórdios da EA como conservadora e conservacionista, e ainda associada às ideias hegemônicas sobre a relação humano-natureza que estão no cerne dos problemas ambientais (LOUREIRO, 2004, p. 74).

Muitos veem a EA como uma forma de educação integral, que não surge apenas para se inserir eventualmente nas disciplinas curriculares de forma transversal, associando-se a conteúdos relativos ao meio ambiente, mas sim para transformar a educação, colocando a crítica ambiental na base das discussões educacionais. Somente com essa transformação pode a EA tornar-se simplesmente Educação. Em via dessa perspectiva, o adjetivo “ambiental” pode ser visto como substantivo, trazendo maior peso ao conceito em associação à educação. Não se trata de mera caracterização de uma abordagem de educação, mas de uma relação da educação com o campo ambiental, gerando uma forma ideal de educação (RACHE, 2016, p. 43), objetivo que deve ser, porém, tomado com cautela para que não se esqueçam as “reivindicações de inclusão da questão ambiental, enquanto aspiração legítima, sócio-historicamente situada” (CARVALHO, 2004, p. 17).

Dentre as abordagens possíveis, este trabalho não se ocupa de uma visão de Educação Ambiental por uma perspectiva cientificista ou com relação à sustentabilidade, embora tenham sua importância. Os princípios de Educação Ambiental aqui evocados são encontrados principalmente nas correntes naturalista, humanista, crítica e holística (SAUVÉ,

2005, p. 17), mas a perspectiva adotada se trata, acima de tudo, de uma EA articulada à Ecologia Humana (DANSA *et al.*, 2014, p. 207; RACHE, 2016, p. 43; SÁ, 1996). Trata-se de uma Educação Ambiental que se volta a uma preocupação em transformar as relações e percepções que o ser humano possui sobre o meio ambiente e sobre si mesmo, de modo a sensibilizá-lo para uma apreciação do natural, para torná-lo mais ciente da importância do meio ambiente e dos problemas ambientais locais e globais (CARVALHO, 2004, p. 21; TRISTÃO, 2005, p. 260; RACHE, 2016, p. 43). Sem essa sensibilização, é difícil imaginar que as ações educativas voltadas para práticas e ideais pró-ambientais tenham bons resultados a longo prazo. Como diz Tristão (2005, p. 260):

> Talvez dentro de uma concepção otimista e não ingênua os seres humanos melhoram, eticamente, por uma lenta e efetiva transformação das sensibilidades humanas e, muito menos, por argumentos de princípios éticos racionais ou abstratos.

Para as autoras Claudia Dansa, Claudia Pato e Rosângela Corrêa (2014), Vera Catalão *et al.* (2009) e Laís Mourão Sá (1996), a Ecologia Humana, pensamento que surge da preocupação em reinserir o humano na ecologia e de imaginar uma ecologia das relações humanas, é instrumental para se pensar uma Educação Ambiental verdadeiramente transformadora, que quebre com paradigmas da cientificidade que despem a educação e a ecologia de caracteres humanos, de subjetividade, relacionalidade, sensibilidade e intuitividade (SÁ, 1996, p. 34; DANSA *et al.*, 2014, p. 210; RACHE, 2016, p. 44). A ecologia deve considerar o ser humano, com suas faculdades sensíveis e racionais únicas, como parte integrante da natureza.

A cisão humano/natureza é uma percepção equivocada, contrária à lógica presente na natureza, em que nada existe de forma independente e isolada, todas as coisas existem em complexas relações dinâmicas e o ser humano é apenas uma parte dessas relações (MORIN, 2007, p. 163). Do mesmo modo, a ciência é apenas parte do corpo do saber humano. Reconhecer o lugar do humano no meio natural é reconhecer a realidade dos impactos da ação humana sobre o planeta e como esses impactos têm nos direcionado a um estado de crise ambiental irretornável. Porém, é com esperança pelas capacidades transformadoras da educação e pelas capacidades regenerativas da natureza que podemos imaginar uma forma de educação capaz de mitigar os impactos negativos da ação antrópica sobre a natureza e a terra. Sem essa esperança não é possível lutar pela Educação Ambiental e pela mudança nas lógicas destrutivas de produção e consumo.

A perspectiva da Ecologia Humana se faz especialmente interessante para essa mudança, pois se compreende como:

> [...] um campo multirreferencial em que todas as ciências trazem contribuições, que resultam na compreensão de como podemos ser conhecedores de nós mesmos e do mundo, e como isso pode nos ajudar a transformar nosso estar no mundo e alimentar a transformação pessoal e socioambiental.
>
> Nesse sentido, compreende-se a ecologia humana como um campo aberto, interdisciplinar e pluriparadigmático, que nos ajuda a exercitar nossa compreensão-ação do homem no mundo, numa perspectiva de construir um processo educativo que possibilite ao sujeito individual ou coletivo re-fazer o seu fazer, a partir da ampliação do seu próprio ponto de vista de uma forma mais complexa, criativa, integral e dialógica. (DANSA *et al.*, 2014, p. 209).

Infelizmente, existem ainda muitos obstáculos para a efetivação de uma Educação Ambiental que seja verdadeiramente transformadora, a começar pelas disputas e desacordos dentro de seu próprio campo. Não se deve negar uma Educação Ambiental voltada particularmente à ciência, que busca elucidar os fatos sobre a ecologia e os impactos das ações antrópicas no ambiente, nem se deve negar a EA voltada à sustentabilidade e ao estímulo de ações concretas que indivíduos e grupos podem tomar para reduzir seus impactos e contribuir para melhorias no meio ambiente e em suas próprias vidas. Porém, ressalto neste trabalho a relevância de uma Educação Ambiental voltada à sensibilização dos indivíduos para uma apreciação e valorização da natureza, argumentando pela importância dessa sensibilização para que as perspectivas da EA voltadas a ações concretas e à educação científica tenham efeito. Essa sensibilização pode se dar através da arte como instrumento de abertura a uma apreciação estética e simbólica do meio ambiente. A arte pode evidenciar a beleza muitas vezes não reconhecida que há na natureza e criar um meio que desperte interesse sobre ecologia e problemas ambientais. Através da visualidade e da poética, pessoas podem desenvolver um senso de valor sobre temas que antes ignoravam ou desprezavam.

Existem algumas importantes iniciativas voltadas à Educação Ambiental sobre o Cerrado, como o Programa de Educação Ambiental nas Escolas Públicas do Distrito Federal, criado na área de Educação Ambiental e Ecologia Humana (EA/EH) da Faculdade de Educação da UnB, com o objetivo de "desenvolver ações criativas e reflexivas voltadas para a construção de uma Pedagogia Ambiental de cunho vivencial, simbólico e práxico", tendo o Cerrado como eixo pedagógico (CORRÊA, 2018, p. 77). Ainda assim, o bioma, sua história e seus povos tradicionais seguem sendo muito desconhecidos e desprezados (MARQUES, 2014, p. 12; SIQUEIRA, 2012, p. 14; IARED, 2015, p. 27 e 79). Portanto, são ainda necessárias novas e criativas ações educativas em prol do Cerrado.

Para que se mudem as percepções sobre o Cerrado, a arte é uma importante ferramenta, que traz novas perspectivas e novas informações por um viés da sensibilidade, do afeto e da intuição, imbuindo de qualidade estética e simbólica os fatos científicos e as concepções filosóficas. O projeto Ró busca possibilitar essa forma de sensibilização ao mesmo tempo que traz dados científicos sobre a ecologia do Cerrado e seus problemas ambientais. Nessa perspectiva, busco a relação da Arte-Educação com a Educação Ambiental para fundamentar este projeto no contexto da Arte-Educação Ambiental.

2.2.3. Arte-Educação Ambiental

Pela própria natureza e princípios, tanto a Educação Ambiental quanto a Arte-Educação procuram interagir com as demais áreas do conhecimento, demonstrando interesse por práxis inter e transdisciplinares (RACHE, 2016, p. 20). O estudo de Rache, em sua tese intitulada *Arte-Educação Ambiental, um construto transdisciplinar* (2016), demonstrou que arte-educadores preocupados com questões ambientais buscam promover Educação Ambiental através de suas práticas, e que educadores ambientais com diferentes formações pensam a arte como recurso pedagógico. Porém, a concepção destes últimos parece estar "vinculada à arte como atividade ou técnica e não como conhecimento ou conteúdo" (2016, p. 29). Rache notou também a quase inexistência do termo Arte-Educação Ambiental (AEA) em trabalhos publicados, teses e dissertações, embora essa expressão seja usada por instituições públicas e ONGs nas ações que realizam (2016, p. 30).

Rache entende a AEA como um híbrido que surge no adentramento da Educação Ambiental na "moldura do sensível", como diz Michèle Sato (2005 apud RACHE, 2016, p. 20) – o que significa ampliar uma qualidade que já deveria se ver na EA. Afinal, devemos compreender que a relação com o ambiente é também uma relação estética, sensível, que envolve todo o corpo e todos os sentidos, envolve o emocional e o intelectual, intuição e razão. Não se pode imaginar mudanças concretas na relação do ser humano com o meio ambiente se este não se colocar inteiramente, de corpo e alma, nessa relação. Somente quando ele se ver na natureza é que será capaz de compreendê-la e respeitá-la. E é urgente que essa mudança aconteça, considerando a rapidez e a gravidade das alterações de causa antrópica em todo o planeta.

A Arte-Educação Ambiental reforça os princípios e objetivos da Educação Ambiental através de sua interação natural com a arte. Ela deve ser vista como uma forma integral de

educação, em que a aprendizagem envolva não apenas conteúdos, mas também atributos sensíveis, subjetividade e relacionalidade. A Educação Ambiental, especialmente quando pensada em relação à Ecologia Humana (DANSA *et al.*, 2014, p. 210), já se vê dessa forma. A Arte-Educação, porém, traz novos campos de subjetivação a serem trabalhados. Como dizem Sato e Passos (2009, p. 57): "porque não lemos apenas com as emoções, mas evocamos a inteligência no enredo pedagógico, é inequívoco que a arte represente um meio de se construir a educação ambiental sábia e sentimentalmente".

A arte possibilita transformar o mundo através da criação estética e simbólica. Ela permite impressionar o que vemos com significado e beleza. O artista cria uma nova visão de mundo, com base em sua cultura, seus conhecimentos e suas experiências. Porém, criar não é exclusividade da arte, estando presente em todos os campos de atividade humana. A ciência também cria em busca de compreender o mundo, reestruturá-lo e reorganizá-lo. Nesse sentido, arte e ciência se conectam, e na Arte-Educação Ambiental coexistem como fundamentos de mesmo valor (RACHE, 2016, p. 47). "A experiência estética não significa o 'sentir' ou 'perceber' isoladamente do 'pensar'. Ela proporciona um equilíbrio entre as faculdades intelectuais e emocionais, entre o senso e o sensível", defende Rache (2016, p. 51). Essa experiência faz parte da vida, não sendo característica exclusiva da arte, e está presente no cotidiano, nas ciências e nos mitos.

O projeto Ró, como um mito inventado sobre o Cerrado, como objeto de arte e livro de poesia, possui a intenção de sensibilizar os habitantes do Cerrado para uma apreciação estética de seu meio ambiente e para a valorização de seus atributos ecológicos e culturais, através de um pensamento mítico e poético sobre o bioma e seus habitantes. Desse modo, esse material será pensado, no contexto da Arte-Educação Ambiental, como um Objeto de Aprendizagem Poético – um material didático e poético ligado às Artes, e voltado ao desenvolvimento de subjetividade e sensibilidade dos estudantes.

2.3. Objetos de Aprendizagem Poéticos

Para compreender os Objetos de Aprendizagem Poéticos (OAP), proposto pela autora Tatiana Fernández (2015), é necessário compreender o conceito de Objetos de Aprendizagem (OA) do qual ela se apropriou para sua nova concepção. Os OA surgem na literatura associada ao *e-learning* no início do século XXI, no geral por pesquisadores no campo das mídias digitais e da educação, relacionados ao uso das Tecnologias de Informação e

Comunicação (TIC) na educação, porém aparecem também associados à Economia da Aprendizagem (*Learning Economy*), "defendida pelos interesses econômicos neoliberais para facilitar cortes no custo da educação através de um sistema que dispensa professores e facilita políticas de avaliação e padronização da educação" (FERNÁNDEZ, 2015, p. 180).

Através da desterritorialização de "uma concepção de educação inserida na formação do conceito de OA" a autora o transformou em "OAP, um conceito que se posiciona em um território poético" (FERNÁNDEZ; DIAS, 2015, p. 3482). Enquanto os OA são grandemente acríticos, capazes de homogeneizar a educação sobre bases paradigmáticas hegemônicas e problemáticas, os "OAP apontam processos de singularização que conduzem à pluralidade, ocupando o espaço conceitual da educação e da arte por caminhos invisibilizados" (2015, p. 3482). A intenção dos OAP, ao contrário de massificar a aprendizagem, é criar novos e diversos territórios para o desenvolvimento das subjetividades, que devem ser ativas em seu próprio processo de construção relacional com o outro e o mundo.

É com base no pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995 apud FERNÁNDEZ, 2015, p. 182) sobre *agenciamentos maquínicos* que Fernández faz sua apropriação e transforma o conceito de OA para sua aplicação sobretudo na Arte-Educação: "Deleuze e Guattari definem os agenciamentos maquínicos como simbioses ou amálgamas de corpos que se atraem ou repulsam, se alteram, se aliam, se penetram e se expandem entre si" (FERNÁNDEZ, 2015, p. 182). Guattari (1995 apud FERNÁNDEZ, 2015, p. 182) reconhece os sistemas de seres vivos como máquinas autopoiéticas, que Maturana e Varela definem como aquelas que "produzem seus próprios componentes e os organizam de acordo a suas especificações e limites" (2015, p. 182), porém, à diferença desses autores, Guattari reconhece que as máquinas são também sistemas autopoiéticos,

> [...] porque têm um poder enorme de enunciação (com componentes materiais, cognitivos, afetivos e sociais que podem formar o que ele e Deleuze denominam como agenciamento maquínico) e uma filogênese (história genealógica de uma espécie) contígua à dos seres vivos. Em decorrência disso é importante, como pensa Guattari, entender os artefatos como máquinas de subjetivação. (FERNÁNDEZ, 2015, p. 182).

Segundo Deleuze e Guattari, as sociedades se definem pelas suas amálgamas, e não pelas suas ferramentas, incorporando a tecnologia em sua genealogia. "Nessas condições se produzem ensambladuras entre os seres vivos e suas máquinas". É, afinal, impossível "negar a participação humana na essência do maquinismo", assim como "a capacidade de enunciação e relações de alteridade das máquinas (com outras máquinas)" (FERNÁNDEZ, 2015, p. 182).

A depender das escolhas do autor, os OA podem ser tanto virtuais (como *videogames*), quanto corporais (como cartas) e incorporais (como propostas de atividades). Podem ser tanto interativos (como jogos) ou materiais de apresentação (como *PowerPoint*). Para alguns, são exclusivamente digitais e interativos. Eles vão dos simuladores aos tutoriais, e servem à automatização e à hegemonização dos processos de aprendizagem, mas também à maior acessibilidade desses processos, incorrendo em sua democratização. São objetos concebidos especialmente para a aprendizagem, que se distinguem dos demais recursos educacionais tradicionais por conterem em si um processo pedagógico (2015, p. 187).

A grande maioria dos OA são dirigidos às ciências exatas, especialmente para a aprendizagem da física e da química. Nesse caso, estruturam-se quase exclusivamente em um modelo cientificista de transmissão de conteúdo, e podem testar a capacidade de "fixar" alguma informação, provendo apenas uma possibilidade de resposta correta, baseada na memorização. Como diz Fernández:

> O modelo cientificista mantém uma visão dicotômica e reducionista que evidencia o interesse em resultados antes que em processos educativos de qualidade. Nesse modelo a subjetividade existe apenas como receptáculo. A imaginação não é tomada em conta, não se consideram as diferenças, nem há espaço para uma forma de dissidência, portanto para a singularidade e pluralidade do mundo. (2015, p. 192).

Embora esse modelo seja, até certo ponto, adequado ao ensino-aprendizagem de ciências, devemos nos perguntar como irão agir os cientistas e demais profissionais do futuro, em prol de qual objetivo, caso não recebam também uma educação voltada ao desenvolvimento da subjetividade, da sensibilidade, da consciência social e ecológica e do senso crítico – uma educação que não crie ou normalize cisões entre as ciências e as humanidades, e entre o humano e a natureza, mas sim que busque reconectá-los.

Felizmente, os OA nas áreas humanas são mais flexíveis e promovem maiores reflexões críticas, porém os modelos que oferecem são também "pouco adequados à aprendizagem das visualidades se não favorecem espaços de diferença, dissidência ou potência (abertura ao desconhecido)" (FERNÁNDEZ, 2015, p. 193). Existem poucos OA voltados às artes visuais, e a maioria deles, no Brasil e no mundo, se insere nesses modelos ou se limita à exposição de imagens (2015, p. 193).

Em sua tese de doutorado, *O evento artístico como pedagogia*, de 2015, a partir de uma apropriação do conceito de OA, Fernández apresenta o conceito de Objetos de Aprendizagem Poéticos (OAP), como "investigação como artefato", propondo, através da abordagem a/r/tográfica, contribuir para a construção do saber visual, de modo a considerar o

fazer artístico em par com a escrita como um processo contínuo, em que sua interconexão gera novos significados, em constante fluxo e negociação. Os OAP cruzam as fronteiras entre a arte e a educação, produzindo eventos artísticos como pedagogia. “Pensar a investigação como um artefato, dessa maneira, exige atenção às dimensões teóricas quando um evento artístico coincide com um evento pedagógico” (FERNÁNDEZ, 2015, p. 178).

Como diz a autora, os OAP têm o propósito de funcionar como máquinas capazes de “desterritorializar nossa percepção”, “para construir novos territórios de subjetivação, isto é, como máquinas provocadoras de eventos artístico/pedagógicos” (2015, p. 181). Fernández cria o conceito de OAP a partir do trânsito entre a arte e a educação, em uma de suas aulas de História da Arte Contemporânea, ocorridas em 2012. Na ocasião, realizou uma série de intervenções em livros de história e teoria da arte da biblioteca da Universidade de Brasília, e então pediu a seus estudantes que estudassem esses livros:

> Nas páginas indicadas para ler nos livros se encontram folhas inseridas no ritmo do discurso do autor, que imitam a diagramação e o estilo do livro, como se fossem uma página a mais. Neles, o texto e as imagens apresentam Domitila Huanca, uma artista impossível, com obras impossíveis para as condições que tem: indígena, vendedora de mercado e empregada doméstica, na terceira idade, vivendo em um povoado de fronteira no altiplano boliviano. (FERNÁNDEZ, 2015, p. 195-196).

Desse modo, a autora criou um dispositivo crítico para se pensar os livros de teoria e história da arte, demonstrando, pelo contraste sugerido com suas páginas acrescidas, o espaço histórico e cultural fechado das artes visuais, que não permite, de fato, intromissões partindo de realidades diferentes daquelas que conformaram os discursos da arte. A poética dessa intervenção acontece na interação do leitor com o livro, ao se deparar com essa página estranha, que, por imitar o estilo do livro, convence como sendo parte dele, podendo-se notar que se trata de uma intervenção ao se analisar melhor. Ao notar que se tratam de páginas falsas, os leitores poderão se apoderar delas, criar intervenções ou rasgá-las, “mas talvez, nunca saibam do que se trata” (FERNÁNDEZ, 2015, p. 196).

Analisando o conceito de OAP no aspecto epistemológico, ou seja, “como conhecemos o poético e sua diferença da práxis”, nossa atenção deve se conduzir “para o que está além da intenção artística, isto é, o que é pós-humano ou inumano na poética” (2015, p. 199). A poética apresenta riscos, que são para ela uma condição. No âmbito das pedagogias culturais, cujos desafios estão na tentativa de cruzar fronteiras, ocupando outros territórios, a poética é uma pedagogia de riscos (2015, p. 199). “Pensar na construção de OAP já é, em si

mesmo, um ato poético porque exige pensar nas dimensões em que acontece a experiência estética e pedagógica e tomar os riscos" (2015, p. 205).

Na utilização da poética no campo das artes visuais é importante notar que nem sempre houve clara articulação entre esses conceitos. Pelo contrário. Do latim *ars,* arte significa uma "maneira de ser ou de agir, habilidade natural ou adquirida, arte, conhecimento técnico" (ARTE, 2009, *s. p.*) e tem sua origem no termo grego *téchne*, estando ligada "a uma produção material, enquanto a poética estava condicionada à inspiração de Apolo e das Musas" (FERNÁNDEZ, 2015, p. 199). Em sua origem, a palavra arte é, assim, "o domínio de um conhecimento através de uma prática que se aprimora a cada geração" (2015, p. 199). Foi somente na Idade Moderna, quando a pintura passou a ser considerada uma arte superior, que a *poiese* se aproximou da prática dos artistas (2015, p. 199).

Em sua investigação, Fernández reconhece a poética nas artes visuais como algo associado a produção, criação e formação, e aborda esses conceitos a partir da perspectiva de jagodzinski e Wallin (2013 apud FERNÁNDEZ, 2015, p. 88), compreendendo-os, em relação com sua origem grega, como *poiese.* À diferença da *práxis*, que é o fazer humano, a *poiese* "se refere ao que está em processo de ser, não ao que é" (FERNÁNDEZ, 2015, p. 88). A *poiese* "é o ato de transformar e continuar o mundo. Entende-se, portanto, como um devir, um processo de vir a ser e não de algo já feito" (2015, p. 201). Dessa forma, "os OAP não são poéticos porque evidenciam um discurso, ou o discurso do autor. Nem se atentam a circunscrever o que poderia ser uma poética do pedagógico. São poéticos porque movimentam eventos" (2015, p. 201). A poética é um espaço de incerteza, "do indeterminado que alimenta a arte", e, por essa razão, os OAP não poderiam ser Objetos de Aprendizagem Artísticos. "Por outra parte, tanto a arte como a estética e a poética são conceitos relacionados, mas nem por isso intercambiáveis ou subordinados" (2015, p. 202).

A poética deve ser compreendida como espaço de potência, em que novas perspectivas de pensamento e ação se abrem, não sendo possível a ela apresentar significados prontos. A poética não pode ser uma representação, "um fato consumado, qualidade intrínseca do artefato, espírito do artista, significante ou significado, estética ou método" (FERNÁNDEZ, 2015, p. 202). Ela não pode ser planejada ou antecipada e, com isso, ela encontra riscos no caso da PBA e da PEBA, em que a prática do artista toma foco dentro da investigação. A prática vital do artista não deve ser aquilo que respalda o fazer artístico, mas sim a potência poética da obra na sua capacidade de movimentar eventos (2015, p. 202).

Com isso, penso que artistas constroem uma visão de mundo própria, porém não devem imprimir suas obras de significados pré-estabelecidos, mas sim de potencialidades. Os

significados devem se criar somente a partir da interação do espectador com a obra, na sua apropriação, soma, multiplicação e transformação. Para essa apropriação, é necessário haver *aberturas*, que são formas de operar da arte e dos OAP. Fernández aponta cinco aberturas, que provocam bifurcações "por onde seja possível a *experiência estética*, a *singularidade e pluralidade de subjetividades*, a *criação de territórios de subjetivação*, a *aparição da diferença e da dissidência* e a *imaginação*" (2015, p. 203). Essas aberturas também podem servir como parâmetro para pesquisa, seleção, produção e avaliação dos OAP.

Para que os espectadores da obra ou participantes do evento pedagógico e/ou artístico possam se transformar, na medida em que transformam também a obra em interação com ela, a prática da releitura não é suficiente como possível atividade ligada a um OAP. Como diz Fernández (2015, p. 209):

> A apropriação então deve envolver uma leitura ativa, isto é, um diálogo, uma conversação que requer envolvimento em outros espaços e tempos, e transformação não só do artefato apropriado, mas principalmente daqueles que se apropriam. Onde não há transformação não há apropriação, há subtração, deixando um espaço vazio. Apropriação requer uma soma, uma multiplicação, uma divisão, uma superposição ou uma hibridação.

Desse modo, convidamos à apropriação de nosso projeto Ró. Pensado como OAP, o livro *Ró* é apenas um incentivo à soma ou à hibridação[26]. Como um aspirante a *mito vivo*, ele deve estar aberto à apropriação e à transformação.

2.4. Mitopoética

Para compreender o projeto Ró, antes é preciso caracterizar sua natureza. Trata-se da criação de um mito – uma mitopoética. "Mitopoética" ou "mitopoese" significa tanto o processo de criação dos mitos, quanto o estudo desse processo (MITOPOÉTICA, 2009, *s. p.*). O projeto Ró busca abarcar ambos os sentidos. No livro *Ró* criamos nosso mito; na dissertação relato o processo de criação; e na análise da obra, através da associação de motivos mitológicos diversos que encontram identidades comuns com nossa obra, apresento um estudo da criação do mito que inventamos. Nossa mitopoética deve ser entendida também como as contiguidades de mito e poesia (*mitopoesia*), e de pensamento mítico e poético.

[26] Ver tópico 3.7. O Livro Ró como OAP.

Estou me baseando nas conceituações de Eliade (1972, 1979, 1992), Jung (1953, 1967, 2000, 2008) e Lévi-Strauss (1987) para “mitos” e “símbolos”, considerando suas sobreposições e seus distanciamentos, no que diz respeito a seus estudos empreendidos em três áreas distintas: a história das religiões, a psicologia analítica e a antropologia estrutural, respectivamente. Apesar de esses campos de estudo não serem de meu domínio acadêmico, isso não deve ser um problema para a análise que irei fazer, pois ela será, sobretudo, poética. Interessa a esta investigação os conceitos de “mito” e “símbolos”, e a relação dos mitos com o histórico e o científico; portanto, consultei esses autores em busca de caracterizar e relacionar esses elementos dentro do projeto Ró.

2.4.1. Mitos

Antes de proceder, precisamos deixar claro o que são os mitos para este trabalho. A palavra “mito” é hoje comumente compreendida como algo falso, “ficção” ou “ilusão”. Na história ocidental, a mitologia grega foi progressivamente despojada de todo valor religioso e metafísico, e o “judeu-cristianismo, por sua vez, relegou para o campo da ‘falsidade’ ou ‘ilusão’ tudo o que não fosse justificado ou validado por um dos dois Testamentos” (ELIADE, 1972, p. 6). Dessa forma, conformou-se esse significado contemporâneo da palavra, que não é, no entanto, o conceito de mito do qual nos apropriamos para nossa obra. Assim como Eliade, interessa-nos o “mito vivo” das sociedades tradicionais, que compreendem o mito não como “ficção”, mas sim como “história verdadeira”, de caráter exemplar, significativo e sagrado. Nessas sociedades, diz o autor:

> [...] o mito é – ou foi, até recentemente – “vivo” no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. (ELIADE, 1972, p. 6).

Importante notar que, ao contrário da suposição de que o pensamento mítico representa um estado “infantil” da humanidade, mitos “são, ao contrário, o mais maduro produto da jovem humanidade” (JUNG, 1967, p. 75, tradução minha). Tratam-se de artefatos extremamente complexos. A realidade dos mitos é plenamente desenvolvida, e é um dos mais importantes requisitos da vida nas sociedades tradicionais. O pensamento dos povos ditos “primitivos” (noção que imprime um preconceito) não é de modo algum inferior, como a

antropologia já interpretou. Para Lévi-Strauss, esses povos devem ser chamados de “povos sem escrita”, ou “sociedades ágrafas”, pois seria esse o fator discriminatório correto. Como o autor, subscrevo à noção concretizada por Lévy-Bruhl, que considerou que a diferença do pensamento mítico dos povos sem escrita para o pensamento moderno está nas representações místicas e emocionais que determinam o primeiro (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 21).

O mito sempre se refere à realidade, e é por isso considerado uma história sagrada, “verdadeira”. A cosmogonia, ou mito cosmogônico, que narra a história da criação de todo o Universo, pode ser comprovada pela própria existência do Mundo (ELIADE, 1972, p. 9). Nem todo mito é cosmogônico, mas todo mito é um mito de origem, que narra a origem de algum animal, planta ou costume. Para melhor definir o que seja mito, tomo as palavras de Eliade (1972, p. 9):

> A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.

Para as sociedades tradicionais, a principal importância do mito está em revelar os modelos exemplares de todas as atividades humanas significativas. Quando os mitos ainda estão vivos, são “histórias verdadeiras”, sendo cuidadosamente distinguidos das fábulas ou contos, as chamadas “histórias falsas” (ELIADE, 1972, p. 11). Para os indígenas, as fábulas não concernem diretamente a eles, à diferença dos mitos. Elas narram acontecimentos sobre mudanças ocasionadas no Mundo, mas que não modificaram a condição do ser humano.

“Enquanto as ‘histórias falsas’ podem ser contadas em qualquer parte e a qualquer momento, os mitos não devem ser recitados senão durante um *lapso de tempo sagrado* [...]” (1972, p. 12). Conhecer os mitos não basta, na maioria dos casos. Para demonstrar esse conhecimento, é preciso recitá-los ou celebrá-los. Ao fazer isso,

> [...] o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo "forte", porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, consequentemente, "contemporânea", de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis. (ELIADE, 1972, p. 15)

O tempo mítico é um tempo cíclico, ou simultâneo, em que as distinções entre presente, passado e futuro desaparecem. É fundamentalmente distinto do tempo linear, histórico, que se imagina uma eterna progressão e acúmulo. Desde o século XVII, vem se conformando no Ocidente uma concepção progressista e linear do tempo que nega a repetição em favor de uma linha de progresso infinito. No entanto, no século XX vê-se "o começo de determinadas reações contra esse linearismo histórico, e um certo reavivamento do interesse na teoria dos ciclos" (ELIADE, 1992, p. 141). Com a compreensão científica do Universo, e com as teorias cíclicas dos tempos modernos, "o significado do mito arcaico da eterna repetição realiza suas implicações totais", pois as teorias sobre a morte do Universo "não excluem a hipótese da criação de um novo Universo" (1992, p. 141).

Desse modo, já no século XXI, sentimos que a história caminha para seu fim e, através da arte, da consciência ecológica e do pensamento mítico e cíclico, buscamos um retorno à "aurora", a um tempo de abundância, beleza e equilíbrio.

Como os antigos gregos, podemos ter uma perspectiva de decadência da humanidade, porém ela não é fatalista e pessimista. Ao contrário, evoca um otimismo pela espera da transformação, de uma inversão no fluir do ciclo do tempo. Esperamos que a catástrofe seja seguida de uma paradoxal "regeneração" (ELIADE, 1992, p. 118), que tudo retorne ao estado beatífico original. Na contemporaneidade, voltamos a dar espaço a uma visão de tempo circular e ao pensamento mítico. Segundo Eliade (1992, p. 143), esse reaparecimento das teorias cíclicas é muito significativo, apesar de não ser possível julgar sua validade. Quando, quase por brincadeira, inventamos nosso mito cerratense, contribuímos sem querer com esse retorno aos ciclos do tempo. Sobre a formulação de um mito arcaico em tempos modernos, Eliade (1992, p. 143) diz que isso torna evidente o "desejo de encontrar um significado e uma justificação trans-histórica para os acontecimentos históricos".

Por não nos vermos inteiramente pertencentes à terra que habitamos, nem nos afiliarmos à mentalidade dos invasores que a tomaram e à história que inventaram, queremos, com o projeto Ró, encontrar significado através da concepção de uma superação transcendental das condições históricas e dos conflitos de identidade que sofremos. Talvez em

tempos vindouros as cisões entre mito e história, tempo cíclico e tempo linear, ciência e sabedoria tradicional possam, de alguma forma, ser remediadas.

É verdade, como observa Claude Lévi-Strauss, que a ciência precisou cindir do pensamento denominado mítico ou mitológico para poder se constituir como tal. Entre os séculos XVII e XVIII, pensou-se "que a ciência só podia existir se voltasse costas ao mundo dos sentidos", considerado ilusório, "ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto [...]" (1987, p. 11). Porém, a ciência contemporânea estaria no caminho para superar essa cisão, passando a valorizar cada vez mais os dados dos sentidos, reintegrando-os à explicação científica, como dados significativos e que podem ser elucidados. Essa tendência pode ser notada nas pesquisas em ciências humanas e sociais, como no exemplo da Ecologia Humana[27].

Lévi-Strauss, que como antropólogo estrutural está na busca das "invariantes" em meio às diferenças, acreditava que encontraremos a solução para o problema da experiência em oposição à mente na estrutura do sistema nervoso, no modo como "está construído e na maneira como se interpõe entre a mente e a experiência" (1987, p. 13). Ao notar que um "absurdo" se repete vez após outra, em diferentes locais e culturas, nada haveria de absurdo, pois, fosse esse o caso, o absurdo não voltaria a se manifestar. Apesar de parecerem arbitrárias e absurdas, as histórias de caráter mitológico ressurgem por toda a parte. Acaso fossem fantasias de indivíduos, elas se manteriam únicas, o que não acontece (1987, p. 17). O interesse do autor era descobrir se havia ordem por trás da desordem aparente. Segundo diz:

> [...] se olharmos para todas as realizações da Humanidade, seguindo os registos disponíveis em todo o mundo, verificaremos que o denominador comum é sempre a introdução de alguma espécie de ordem. Se isto representa uma necessidade básica de ordem na esfera da mente humana e se a mente humana, no fim de contas, não passa de uma parte do universo, então quiçá a necessidade exista porque há algum tipo de ordem no universo e o universo não é um caos. (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 18).

As coincidências entre os mitos de diferentes povos em todo o mundo demonstram haver alguma sorte de ordem. Para explicar a recorrência de temas mitológicos e símbolos quase idênticos em culturas muito distantes, e seu ressurgimento em sonhos, visões e fantasias, o psicanalista Carl Jung atribuiu a razão para essas repetições ao que chamou de *inconsciente coletivo* – um aspecto da psique comum a toda a humanidade. O inconsciente coletivo seria hereditário, tendo, como o sistema nervoso, uma arquitetura universal em toda a

[27] Ver tópico 2.2.2. Educação Ambiental.

espécie humana, remontando à nossa história evolutiva comum. Os conteúdos do inconsciente coletivo foram chamados “arquétipos” (JUNG, 2000, p. 16).

Importante esclarecer que o termo “arquétipo”, segundo o uso adotado por Mircea Eliade (1992), significa “modelo exemplar” ou “paradigma”, como no sentido agostiniano. No entanto, reconhecendo que Jung reabilitou e deu novo significado à palavra, como um conteúdo do inconsciente coletivo[28], não se deve fazer uso dela em seu sentido pré-junguiano, a não ser que de maneira explícita (ELIADE, 1992, p. 9). Como recorro a ambos os autores, deve-se compreender que seus usos distintos do termo não entram em conflito. O termo para Eliade se refere aos ritos e mitos das sociedades tradicionais como paradigmas ou modelos a serem seguidos e repetidos. O arquétipo em Jung não se opõe a essa ideia, mas sim traz uma tentativa de explicação. Para Jung, a coincidência na repetição desses mitos e ritos, quando a dispersão cultural não parece ser uma explicação possível, teria sua razão na existência do inconsciente coletivo (1967, p. 45). Os arquétipos, que são dele conteúdo, remontariam aos ancestrais comuns do *Homo sapiens* moderno (JUNG, 2000, p. 54).

Independente da controversa validade científica da formulação de Jung, deve-se considerá-la válida com relação às aspirações poéticas do projeto Ró. Tanto acreditamos na validade dessa ideia que, por um período, nosso coletivo de artistas se chamou “Inconsciente Coletivo”, e não se distanciou muito dessa concepção ao ser rebatizado como “Ateliê Matriz”, em que “matriz” pode ser entendida como mãe da consciência – portanto, o inconsciente.

Figura 35 – Logo do Inconsciente Coletivo, baseado em um pepalanto

Fonte: Pedro Barros.

[28] Ver tópico 2.4.2. Símbolos.

Figura 36 – Logo do Ateliê Matriz, baseado no sistema axial de um cristal

Fonte: Pedro Barros.

Para Jung (1967, p. 44), podemos interpretar os temas míticos pelo ponto de vista da psicologia dos arquétipos, trazendo assim mais clareza à análise dos mitos, apesar de essa possibilidade ser apenas um subproduto bem-vindo de sua teoria. O drama que os indígenas encontram em todos os fenômenos da natureza seria o drama do inconsciente, que é "um sujeito atuante e padecente". Para Jung (2000, p. 18), "a alma contém todas as imagens das quais surgiram os mitos", fato que teria sido absolutamente negado até seu tempo. Com isso, segundo o autor, conhecer os arquétipos torna a interpretação dos mitos consideravelmente mais fácil ao mesmo tempo que reafirma suas bases psicológicas (1967, p. 626).

Antes de buscar interpretar os mitos, precisamos compreender as bases sobre as quais se criam. O pensamento mítico, como definido por Lévy-Bruhl (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 21), é um tipo de pensamento fundamentalmente diferente do nosso pensamento moderno, e de modo algum inferior. Os mitos permitem aos povos tradicionais uma compreensão geral de suas realidades. Eles informam sobre fatos úteis da vida prática e social. O pensamento mítico é fundamental para a vida desses povos, e as habilidades e demandas que possuem são muito distintas das nossas. Como diz Lévi-Strauss (1987, p. 24), hoje em dia "usamos mais – e ao mesmo tempo menos – a nossa capacidade mental que no passado". Por exemplo, subutilizamos nossas percepções sensoriais, que são muito mais desenvolvidas nos indivíduos de povos tradicionais. No entanto, como conclui o autor, "a mente humana, apesar das diferenças culturais entre as diversas fracções da Humanidade, é em toda a parte uma e a mesma coisa, com as mesmas capacidades" (1987, p. 25). Há um fator universal na mente humana, porém é nas diferenças que está seu grande valor. Essas diferenças são extremamente fecundas e, para Lévi-Strauss, é difícil imaginar a humanidade livre de diversidade, como as

tendências de supercomunicação atuais parecem apontar (1987, p. 26). Não esperamos também que essa supercomunicação uniformize a humanidade, sob forças hegemônicas da pós-modernidade, mas que crie novas realidades possíveis nos entrelugares[29], que gere diversidade e novos centros através de conexões – que gere rizomas[30].

A ciência, felizmente, tem demonstrado capacidade para se transformar. Enquanto ela era meramente quantitativa até o século XIX, começou a incorporar também os aspectos qualitativos da realidade e, com isso, tornou-se apta a explicar não apenas "sua própria validade como também o que, em certa medida, é válido no pensamento mitológico" (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 30). Será possível, talvez, reconhecer na natureza da mente a natureza exterior, superando, assim, os abismos entre os seres humanos e a natureza. Como diz Lévi-Strauss (1987, p. 31):

> Se formos levados a pensar que o que ocorre na nossa mente é algo em nada diferente, nem substancial nem fundamentalmente, do fenômeno básico da vida, e se chegarmos à conclusão de que não existe esse tal fosso impossível de superar entre a Humanidade, por um lado, e todos os outros seres vivos (não só animais, como também plantas), por outro, talvez então cheguemos a ter mais sabedoria (digamo-lo francamente) que aquela que julgamos possível alguma vez vir a ter.

Mas precisamos superar um grave cisma e as forças destrutivas que seguem a promovê-lo. As atitudes colonialistas do Ocidente, sua sanha por afirmar suas visões de mundo como acima das demais, por afirmar a superioridade absoluta do conhecimento científico e de uma história progressiva e linear como única verdadeira, aprisionam o homem moderno e forçam o restante da humanidade à resistência ou à fuga, quando não a uma condição sub-humana (ELIADE, 1992, p. 150). Como diz Eliade (1992, p. 137):

> [...] seria necessário confrontar o "homem histórico" (o homem moderno), que consciente e voluntariamente cria a história, com o homem das civilizações tradicionais que, conforme já tivemos oportunidade de ver, demonstrava uma atitude genuína em relação à história. (...) estamos inclusive sendo testemunhas de um conflito entre as duas visões: a concepção arcaica, que deveríamos chamar de arquetípica e a-histórica; e a moderna, pós-hegeliana, que procura ser histórica.

Por meio dos símbolos, o ser humano moderno, ou pós-moderno, talvez possa, pela sensibilidade, se reconectar com sua parte arquetípica e a-histórica.

[29] Ver tópico 2.1.1. Entrelugar.
[30] Ver tópico 3.6.1. O Livro Ró como Livro Rizoma.

2.4.2. Símbolos

Utilizei três símbolos nesta dissertação – o *Ouroboros*, o *Caduceu* e a *Árvore da Vida* –, de modo a conduzir e estruturar o trabalho[31]. Para isso, tomei como inspiração a A/r/tografia no seu uso de *renderings*[32], e também a tese de Rache (2016) sobre Arte-Educação Ambiental. Rache utiliza duas imagens – o fio de miçangas e a mandala – para conduzir e dar visualidade ao pensamento e ao relato do processo de pesquisa, fazendo da Arte-Educação Ambiental o "fio que reúne as diversas miçangas – saberes, conceitos, valores, afetos, ações, utopias e histórias" (2016, p. 23-24). Por meio desse fio, a autora deseja "compreender a Arte-Educação Ambiental", cuja práxis caracterizou como uma "mandala de saberes" (2016, p. 24). Essa mandala de saberes organiza, visualmente, saberes e ideias compartilhadas pelas arte-educadoras ambientais que participaram da pesquisa de Rache.

O projeto Ró está igualmente permeado por símbolos que o guiam e estruturam. Por essa razão, é necessário esclarecer aqui o que são "símbolos". Para Eliade (1979, p. 21), os mais qualificados para fazer avançar o conhecimento sobre simbologia são os historiadores da religião, que dispõem de documentos mais completos e coerentes do que os psicólogos e críticos literários. Eliade (1979, p. 31) aponta a necessidade do historiador da religião de situar os fenômenos religiosos no tempo, reconhecendo que não há fato religioso "puro", fora do tempo, estando todos cunhados pelo tempo histórico que os viu nascer. Toda experiência religiosa se singulariza e se delimita, contanto que se manifeste.

O historiador da religião reconhece que símbolos e mitos circularam e estão dispersos em diferentes culturas, não sendo necessariamente descobertas espontâneas. Seriam antes "criações de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado por certas sociedades humanas" (1979, p. 33-34), sendo difundidas para muito longe de seu ponto de origem e assimiladas por outros povos. Porém, interessa ao historiador da religião compreender por que um símbolo foi tão bem difundido enquanto outros desapareceram. Como se pergunta Eliade: "a que respondem estes mitos e estes símbolos para terem tido uma tal difusão?" (1979, p. 34). Os símbolos e temas míticos sobreviveram na psique do homem moderno e são espontaneamente redescobertos, sendo "coisa vulgar entre nós, seres humanos, sem diferença de raça e de meio histórico, a psicologia de profundidade [psicologia analítica] libertou o historiador das religiões das suas últimas hesitações" (1979, p. 34). A psicologia permitiu à história das religiões que fizesse generalizações a respeito dos símbolos e mitos.

[31] Ver tópico 3.6. Símbolos Rupestres.
[32] Ver tópico 2.1.2. *Renderings.*

Desse modo, Eliade reconhece a contribuição da psicologia de Jung para a história da religião, no entanto volta a afirmar que o historiador da religião é o mais habilitado ao estudo dos símbolos e mitos. Esse estudo poderia dar à luz um novo humano, mais completo e autêntico. O humano moderno poderia vir a se libertar do seu relativismo historicista e existencialista. Mesmo o sujeito que faz a história a ela se opõe e, quando é capaz de ultrapassar seu momento histórico, permitindo-se reviver os arquétipos, realiza-se como um ser integral e universal. Através do estudo das religiões e mitos, o ser humano moderno "não reencontraria apenas um comportamento arcaico; tomaria, além disso, consciência da riqueza espiritual que implica um tal comportamento" (1979, p. 35). Ele poderia reencontrar o simbolismo de seu corpo, que, segundo Eliade (1979, p. 36), é um *antropocosmos*:

> Todos estes dados subsistem ainda, mesmo no homem moderno; é necessário apenas reanimá-los e trazê-los ao limiar da consciência. Ao retomar consciência do seu próprio simbolismo antropo-cósmico — que não passa de uma variante do simbolismo arcaico — o homem moderno obterá uma nova dimensão existencial, totalmente ignorada pelo existencialismo e pelo historicismo atual: é um modo de ser autêntico e maior, que o defende do nihilismo e do relativismo historicista sem todavia o subtrair da história. Porque a própria história poderia um dia encontrar o seu verdadeiro sentido: o da epifania de uma condição humana gloriosa e absoluta.

Importante notar, porém, que não se pretende substituir a experiência mística ou religiosa, tampouco a experiência de fé, pelo estudo racional da história das religiões. De todo modo, essa investigação traz luz ao fato de que existe uma lógica na simbologia, e que certos grupos de símbolos mostram-se coerentes e logicamente encadeados, como buscarei demonstrar no caso do complexo simbólico Ouroboros/Caduceu/Árvore da Vida[33].

Para Eliade está claro, por exemplo, que o simbolismo do "Centro" se encontra em todas as culturas que conhecem o simbolismo da Árvore Cósmica (o mesmo que a Árvore da Vida ou do Mundo)[34]. Não necessariamente todos os indivíduos possuem uma compreensão desse simbolismo, mas sempre há aqueles que o compreendem em sua totalidade, enquanto os demais contentam-se em "participar" do simbolismo (ELIADE, 1979, p. 25). Os mitos e símbolos podem se obscurecer, mas sempre estão presentes. Como diz o autor (1979, p. 26):

> Já se viu que os mitos se degradam e os símbolos se secularizam, mas eles nunca desaparecem, nem na mais positivista das civilizações, a do século XIX. Os símbolos e os mitos vêm de muito longe: fazem parte do ser humano e é impossível não os encontrar em alguma situação existencial do homem no Cosmos.

[33] Ver tópico 3.6.1. Complexo Simbólico.
[34] Ver tópicos 3.4.8. Análise: Jacarandaré e 3.6. Símbolos Rupestres.

Eliade entende que cada ser humano carrega consigo uma grande parte da humanidade anterior à história escrita. Já se vê hoje que a parte a-histórica dos seres humanos continua presente e não irá se perder, como se pensava no século XIX. O símbolo e o mito podem ser camuflados, mutilados e degradados, mas nunca extirpados (1979, p. 12). Agora só depende de nós despertarmos o tesouro imagético que trazemos conosco e assimilar sua mensagem. “A sabedoria popular tem frequentemente exprimido a importância da imaginação para a própria saúde do indivíduo, para o equilíbrio e riqueza da sua vida interior” (1979, p. 20).

Psicólogos como Carl Jung foram capazes de demonstrar “até que ponto os dramas do mundo moderno derivam de um desequilíbrio profundo da psique, tanto individual como coletiva, provocado em grande parte por uma esterilização crescente da imaginação” (ELIADE, 1979, p. 20). Para Eliade, através da imaginação, vemos o mundo em sua totalidade. A imaginação decorre em um fluxo espontâneo de imagens, porém não significa que sejam invenções arbitrárias. Na realidade, como *imago*, a imaginação imita ou reproduz aqueles conteúdos que provêm do inconsciente coletivo, comum a toda a humanidade.

Embora, como diz Eliade (1979, p. 20), seja o historiador da religião o mais habilitado para aprofundar o estudo dos mitos e símbolos e trazer para conhecimento geral da humanidade as imagens que se mantêm ocultas ou no limiar da consciência, é inegável a contribuição da psicologia analítica de Carl Jung ao campo, e as possibilidades interpretativas que sua teoria traz. É claro que a psicologia analítica bebe da história das religiões e não é de modo algum autossuficiente para produzir correlações entre experiências psicológicas e os mitos, símbolos e ritos dos povos do passado e dos povos tradicionais ainda presentes. Como diz o psicólogo junguiano Joseph L. Henderson (2008, p. 136), a respeito da contribuição de especialistas diversos na elucidação dos mitos e símbolos:

> A história antiga do homem está sendo redescoberta de maneira significativa através dos mitos e imagens simbólicas que lhe sobreviveram. À medida que os arqueólogos pesquisam mais profundamente o passado, vamos atribuindo menos valor aos acontecimentos históricos do que às estátuas, desenhos, templos e línguas que nos contam velhas crenças. Outros símbolos também nos têm sido revelados pelos filósofos e historiadores religiosos, que traduzem estas crenças em conceitos modernos inteligíveis, conceitos que, por sua vez, adquirem vida graças aos antropólogos. Estes últimos nos mostram que as mesmas formas simbólicas podem ser encontradas, sem sofrer qualquer mudança, nos ritos ou nos mitos de pequenas sociedades tribais ainda existentes nas fronteiras da nossa civilização.

Embora o trabalho do junguiano dependa em grande parte do trabalho dos arqueólogos, antropólogos e historiadores da religião, para que possa aprofundar sua compreensão dos símbolos oníricos, ele considera o inconsciente a fonte primordial de todos

os símbolos e mitos. Como nos diz Jung: “Nos sonhos os símbolos ocorrem espontaneamente, pois sonhos acontecem, não são inventados; eles constituem, assim, a fonte principal de todo o nosso conhecimento a respeito do simbolismo” (2008, p. 64). Os símbolos surgem espontaneamente, produzidos pelo inconsciente, porém são depois elaborados conscientemente. Símbolos surgem nas experiências oníricas do indivíduo, mas podem ter também uma origem coletiva, como os símbolos religiosos, que tanto possuem grande elaboração consciente, ao longo de séculos, quanto possuem uma origem remota “que parece não ter qualquer procedência humana”, mas efetivamente são "representações coletivas” que procedem de sonhos e fantasias (JUNG, 2008, p. 65).

Para Jung (2008, p. 69), o “indivíduo é a realidade única. Quanto mais nos afastamos dele para nos aproximarmos de ideias abstratas sobre o *Homo sapiens*, mais probabilidades temos de erro”. Precisamos, em épocas de transformações sociais, aprender mais a respeito do ser humano. É preciso aprender sobre seu passado, tanto quanto sobre o presente. Para isso, é essencial compreendermos os símbolos e mitos. Compreendendo-os, aprendemos não só sobre nós mesmos, sobre o indivíduo, mas sobre a sociedade e toda a espécie. Aprendemos, afinal, sobre a própria natureza. Como diz Jung: “Não há diferença de princípios entre o crescimento orgânico e o crescimento psíquico. Assim como uma planta produz flores, assim a psique cria os seus símbolos. E todo sonho é uma evidência deste processo” (2008, p. 78).

Importante notar que o que chamamos aqui de *símbolos* se distingue do que Jung chama de *sinais*. Os símbolos, com maior ou menor elaboração consciente, são sobretudo fruto do inconsciente e possuem significados imanentes, intrínsecos a eles, embora indefinidos. Os sinais, por sua vez, são elaborações plenamente conscientes que não significam mais do que pretendem. “O sinal é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto o símbolo significa sempre mais do que o seu significado imediato e óbvio” (JUNG, 2008, p. 64). Sinais apenas representam aquilo que indicam, como logos ou placas de sinalização. Símbolos, no entanto, possuem sempre uma profundidade que escapa às análises e elaborações do consciente. Ninguém pode inventar um símbolo. Um pensamento racional não pode tomar forma simbólica (2008, p. 19 e 64). O símbolo sempre possui uma origem pré-consciente, anterior à racionalidade.

Os símbolos que interessam aos psicanalistas são sobretudo os símbolos naturais, que surgem em sonhos e em experiências espontâneas dos indivíduos. São distintos dos símbolos culturais, que, apesar de possuírem sua origem no inconsciente, se tornaram culturalmente carregados, e que por vezes foram deformados ou reduzidos de sua forma original (ELIADE,

1979, p. 17). Apesar disso, guardam ainda muito de sua "magia" natural ou numinosidade (capacidade de despertar uma emoção espiritual ou religiosa) (JUNG, 2008, p. 117).

Os símbolos religiosos existem para dar significado à vida das pessoas. Porém, os seres humanos do passado não pensavam sobre seus símbolos; eles os viviam, sendo inconscientemente estimulados por eles (2008, p. 101). Hoje, estamos mais aptos que nunca a compreender os símbolos, graças à ampla perspectiva que possuímos sobre seu passado, sua difusão e sobre como eles se associam, formando "uma teia de esquemas de arquétipos aparentemente interminável" (2008, p. 101). Porém, paradoxalmente, nós nos encontramos profundamente desconectados da realidade simbólica. Enquanto nossa racionalidade nos permite compreender outras facetas dos símbolos, a intuição é ainda um elemento de imensa importância para sua interpretação (2008, p. 116). A consciência "avançada" do ser humano moderno o privou "dos meios de assimilar as contribuições complementares dos instintos e do inconsciente" (2008, p. 119). Como diz Jung (2008, p. 118):

> O homem moderno não entende o quanto o seu "racionalismo" (que lhe destruiu a capacidade para reagir a idéias e símbolos numinosos) o deixou à mercê do "submundo" psíquico. Libertou-se das "superstições" (ou pelo menos pensa tê-lo feito), mas neste processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante. Suas tradições morais e espirituais desintegraram-se e, por isto, paga agora um alto preço em termos de desorientação e dissociação universais.

Apesar do estado alarmante da condição psíquica do ser humano moderno, os símbolos nunca deixaram de afetá-lo em maior ou menor grau. Para os junguianos, o símbolo é qualquer termo, nome ou imagem que "possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós" (2008, p. 18). Toda imagem ou palavra é simbólica quando há um significado oculto, mais amplo e de natureza inconsciente, por trás de seu significado manifesto. Esse significado nunca pode ser precisamente definido ou explicado (2008, p. 19). Como diz Jung:

> Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas este uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonho. (JUNG, 2008, p. 19-21).

Em sua forma mais profunda, os símbolos são *arquétipos*, que não possuem conteúdo definido. Eles são determinados apenas quanto à forma, porém, ainda assim, de maneira

muito limitada. É a experiência consciente que dá conteúdo para uma imagem primordial do inconsciente – um arquétipo. Para Jung, o arquétipo, que emerge do inconsciente, "se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta" (JUNG, 2000, p. 17). Fazendo uma analogia, o arquétipo corresponde ao *sistema axial* de um cristal: é invisível, no entanto é o elemento estruturante que dá forma aos conteúdos (JUNG, 2000, p. 91). O modo como se manifesta é pessoal ou culturalmente determinado, no entanto em sua essência se mantém o mesmo – universal e indefinido. Como diz Jung (2000, p. 91):

> O que é herdado não são as idéias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem aos instintos igualmente determinados por sua forma. Provar a essência dos arquétipos em si é uma possibilidade tão remota quanto a de provar a dos instintos, enquanto os mesmos não são postos em ação *in concreto*.

Podemos notar que a maior distinção entre os autores adotados se encontra no fato de que, para Eliade, quem tem o maior domínio dos estudos dos símbolos é o historiador da religião, que investiga sua presença nas mais diversas culturas presentes e do passado, enquanto para Jung é o psicanalista o profissional mais habilitado à compreensão dos símbolos, pois estes seriam, sobretudo, manifestações do inconsciente coletivo. Natural que cada um defenda sua área de especialidade, no entanto uma área bebeu da outra e, apesar das diferenças de foco e abordagem, há mais coincidências e contribuições do que distinções entre as conceituações de "símbolo" que oferecem.

3. TRILHAS POÉTICAS: PROJETO RÓ

O projeto Ró foi idealizado em 2015 por um coletivo de seis artistas que formavam o Ateliê Matriz e tinha como objetivo a realização de uma publicação de arte e poesia que contaria um novo mito sobre o Cerrado, que se recria após sua destruição. São dez os poemas que integram essa obra, acompanhados de ilustrações inspiradas na arte rupestre.

O termo xavante "*Ró*", por representar o Cerrado com seus espíritos, foi adotado para nomear nosso projeto e livro. Porém, o mito que ele conta recebe outro nome: Regênese Cerratense (a regeneração do Cerrado). A Regênese é contada em forma de poesia e é seguida por mais nove poemas. O primeiro se refere a nosso deus (re)criador, Deus Zebu, e os sete poemas seguintes se referem, cada um, a um espírito animal híbrido por ele criado. Esses espíritos apresentam-se em sequência, revelando seus domínios dentro do ciclo ecológico do Cerrado. O último poema, porém, cabe ao ser humano e sua nova posição dentro desse ciclo.

O livro *Ró* é representado como uma contínua parede de pedra (sugerida pela continuação das figuras entre as páginas), com representações de nosso mito. Somente o ser humano, o *Homo cerratensis* restaurado, poderia criar as pinturas rupestres que celebram nossos espíritos. Somente ele poderia contar o mito cosmogônico da Regênese Cerratense e dos espíritos cerratenses. Somente ele poderia ritualizá-los e trazê-los ao tempo presente. Pois somente o ser humano possui as capacidades necessárias para criar arte e cultura.

A partir das aberturas e dos rizomas geradores de conexões, o projeto Ró se abre à apropriação, pelo desejo de se tornar um mito vivo, maior do que qualquer autor, maior que a Matriz que o concebeu. O Ateliê Matriz, extinto há quase seis anos, foi apenas seu lugar de gestação. O projeto Ró sobreviveu a seu fim, pois tinha o desejo de se concretizar, de se tornar maior que uma ideia. Com isso, ele busca tornar-se agora um projeto pedagógico e poético, que terá como ponto de partida, e não como ponto final, a produção do livro *Ró*.

Considerando que já tenha feito sua leitura do protótipo do livro *Ró*, a seguir faço uma breve, porém compreensiva, explicação sobre nosso mito, a Regênese Cerratense, e sobre os espíritos que surgem a partir da recriação do Cerrado. Uma análise aprofundada do mito e dos poemas, assim como o relato de pesquisa e produção, será realizada nos tópicos seguintes.

O mito da Regênese Cerratense se inicia nos fins dos tempos, após a quase destruição completa do bioma pelo ser humano, que o devastou para abrir pastos, plantar soja e construir cidades. Um ato mágico, porém, traz um novo começo. O ser humano não participa da Regênese, aparecendo ao final, em posição de humildade em relação às forças da natureza.

Nosso mito tem início com a relação de um zebu e um urubu em meio à terra devastada. Um alimento sagrado e o desespero da fome colocam em movimento o ato da (re)criação. Ao comer do alimento sagrado, revela-se ao zebu sua "nudez", seu pecado: a culpa que carrega pelo desaparecimento do Cerrado – embora não tivesse consciência, até então. Ele toma para si a responsabilidade pelos pecados dos seres humanos, que o colocaram nessa situação, e toma uma ação (metafísica) para a ressurreição do Cerrado. Ação essa possibilitada pelo alimento sagrado, mas também pelo ataque do urubu.

A recriação não estaria completa sem a destruição do zebu. O ataque do urubu, no mesmo instante da iluminação do zebu, cumpre o sacrifício necessário. Zebu e urubu se fundem e se separam, transformados em seres divinos, formando os espíritos cerratenses, representantes das forças naturais, que restauram o equilíbrio e os ciclos ecológicos do bioma. O zebu, como deus criador, torna-se Deus Zebu e se desfaz na sua criação. Torna-se o próprio Cerrado e seus espíritos. Sete espíritos animais híbridos nascem do sacrifício do zebu, para se tornarem regentes da natureza. O primeiro, sombra de Deus Zebu, se forma na fusão de boi e urubu – Uruboi –, representante da morte, das secas e das queimadas. Em seguida, apresentam-se Carcararaca, Saporuja, Tatupivara, Borbeija-floreta, Guariema e Jacarandaré.

Os espíritos que sucedem Uruboi cumprem cada um sua função no ciclo ecológico, colocando limites em sua ação descontrolada e restabelecendo a vida após a sua destruição. Os ciclos voltam a fluir, sempre em equilíbrio. O círculo/Ouroboros traz a ideia de retorno, infinito e eternidade, mas também de pertencimento e territorialidade, como nos círculos do *Ró* xavante. Porém, há sempre algo além dos limites impostos pelos ciclos, e nosso último espírito traz a imagem da totalidade, e da possibilidade do crescimento, pois nenhuma totalidade está completa. Ele aponta novas trilhas e novas transformações. Parte jacaré, parte árvore, Jacarandaré não é mera criação de Deus Zebu, mas é o próprio, em seu aspecto ancestral e impessoal. É a Árvore da Vida, ou do Mundo, que abarca toda a existência, sendo uma representação do próprio Cosmos – o Cerrado. Os galhos e raízes de Jacarandaré sugerem conexões e expansão, ultrapassando os limites impostos pelo círculo/Ouroboros.

Após Jacarandaré, introduz-se a figura do ser humano restabelecido, que retorna a uma condição ancestral de equilíbrio com o meio ambiente, cultivando culturas ecologicamente corretas, que permitam o vigorar tanto da natureza quanto da própria cultura. O homem (significando a espécie humana) torna-se "Homem-Cerrado"[35] – *Homo cerratensis* –, *guardião do Cerrado*, como o são os povos cerratenses atuais (CORRÊA, 2018, p. 78): chapadeiros, vazanteiros, quilombolas e, é claro, os povos indígenas (entre eles, os Xavante).

[35] Ver tópico 3.5. Homo Cerratensis.

3.1. Mitopoética Cerratense

Com o projeto Ró, desejamos amenizar o conflito entre o mundo dos povos tradicionais e o do colonizador. Estimulamos um pensamento mítico associado ao pensamento histórico e científico, e buscamos fazer novas pontes entre o Velho e o Novo Mundo – o mundo dos colonizadores e o mundo dos indígenas: as Américas –, que em realidade nada havia de novo, mas talvez sim de prístino[36]. O Novo Mundo não foi descoberto, mas tomado à força. O "mito do descobrimento" (em que "mito" deve ser compreendido no sentido de algo falso ou ilusório) precisa acabar. Centenas de gerações de indígenas e uma diversidade cultural gigantesca se desenvolveram em terras brasileiras por milhares de anos antes da chegada do colonizador europeu. Precisamos recontar a história, tal qual ela aconteceu, e isso significa também dar voz aos povos indígenas e escutar suas histórias.

Cada povo indígena brasileiro possui seus mitos, ritos e culturas próprias em profunda ligação com a terra, com animais e plantas, e com os espíritos da natureza e dos ancestrais. A realidade espiritual dos mitos é presente e experiencial, está na própria natureza e na relação cultural de um povo com ela. Em verdade, também os *cerratenses* – o *Homo cerratensis* secundário, moderno mas rural[37], os descendentes dos colonizadores e dos povos por eles subjugados – tiveram de se adaptar ao seu meio ambiente e construir suas próprias "cosmogonias roceiras" (BERTRAN, 2000, p. 248) para conseguir constituir vidas autossustentáveis e significativas nos "ermos"[38] do centro do Brasil.

Porém, com a eventual urbanização do Planalto Central, essas culturas e suas histórias foram também apagadas – invisibilizadas –, assim como as culturas e histórias indígenas. Como observa Paulo Bertran (2000, p. 20): "Goiânia com seu 'estado-novismo' eclipsou a história goiana. Brasília, com seu federalismo integracionista e suas estradas continentais, acabou de consumir a mitopoética dos sertões que deixavam de ser sertões". Desse modo, enquanto ainda se constituía uma *linguagem cerratense*, "surpreendente, inovadora, atônita em sua riqueza barroca e sertaneja", emergindo junto a grandes autores como Guimarães

[36] A palavra "prístino" significa algo que remete a uma época passada, "antigo" (PRÍSTINO, 2009). Porém, pode-se considerar prístino algo que aparenta estar em seu estado original, intocado. Com relação à natureza da Europa, a natureza no Novo Mundo aparentava ser inalterada pelo ser humano e, portanto, estaria em seu "estado original". No entanto compreende-se que essa foi uma interpretação equivocada, que gerou um "mito da natureza intocada" (ver DIEGUES, 2008; MIRANDA *et al*., 2010, p. 19). De fato, desde as primeiras ocupações humanas nas Américas o ambiente natural vem se alterando, não havendo, portanto, um período histórico em que a natureza nas Américas fosse intocada. Toda presença humana tem impacto sobre o meio ambiente natural. De todo modo, aos olhos do colonizador, o ambiente americano parecia prístino, como se imagina um ambiente natural intocado pela ação humana.

[37] Ver tópico 3.5. Homo Cerratensis.

[38] "Ermos" a partir da concepção de que estavam distantes do litoral e das influências da Coroa.

Rosa, Bernardo Élis, Mário Palmério e Carmo Bernardes, “começa o mito da integração cultural, o surgidouro de uma civilização brasileira. Os sonhos modernistas de 1922, herdados pelos sonhos de 1960” (BERTRAN, 2000, p. 20).

Com esse “mito” moderno que vem engolir a *mitopoética dos sertões que deixavam de ser sertões*, o passado do Planalto Central é obscurecido e o Cerrado é negado. O apagamento dos povos do Cerrado, de suas culturas e do próprio bioma, a negação da história e da natureza, esteve nas próprias bases da concepção da transferência do poder ao centro do país. Juscelino Kubitschek via no Planalto Central uma “solidão” e um “vazio territorial”, que precisavam ser remediados (HELIODORO, 2005, p. 45 e 227).

Brasília, A Sinfonia da Alvorada (1960), composta por Tom Jobim e com letra de Vinicius de Moraes, em ocasião da fundação de Brasília, traz uma desoladora representação do Planalto Central anterior à sua construção, esvaziando-o de história e cultura:

> No príncipio era o ermo/ eram antigas solidões sem mágoa./ O altiplano, o infinito descampado/ no princípio era o agreste:/ O céu azul, a terra vermelho-pungente/ e o verde triste do cerrado./ Eram antigas solidões banhadas/ de mansos rios inocentes/ por entre as matas recortadas./ Não havia ninguém. A solidão/ mais parecia um povo inexistente/ dizendo coisas sobre nada./ Sim, os campos sem alma [...] o novo teto do mundo, do planalto iluminado/ partiram também as velhas tribos malferidas/ e as feras aterradas./ E só ficaram as solidões sem mágoa/ O sem-termo, o infinito descampado/ [...] E vinha a noite. Nas campinas celestes/ Rebrilhavam mais próximas as estrelas/ e o Cruzeiro do Sul resplandecente/ parecia destinado/ a ser plantado em terra brasileira:/ A Grande Cruz alçada/ sobre a noturna mata do cerrado/ para abençoar o novo bandeirante/ o desbravador ousado/ o ser de conquista/ O Homem! (BRASÍLIA, 1960).

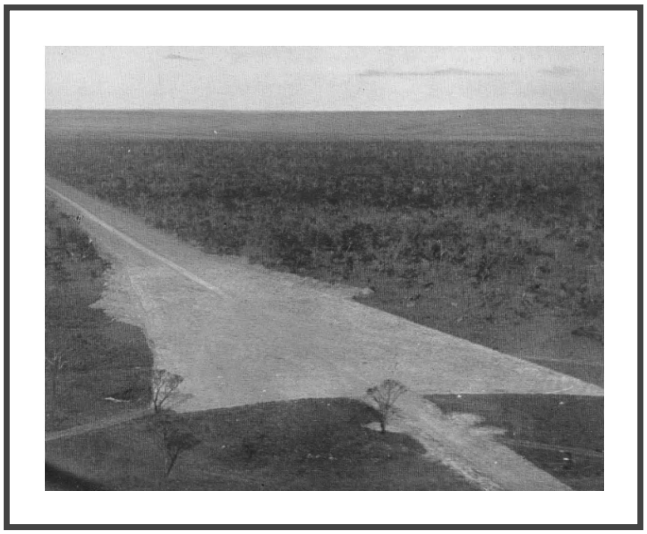
Há beleza na letra de Vinicius, mas o ponto de vista do qual parte é não apenas equivocado, mas projetado para justificar a construção de Brasília e a “longa marcha do ‘desmatamento civilizador’ rumo ao Cerrado” (SILVA; RADIN, 2015, p. 271 apud FERRI, 2018, *s. p.*). É um ponto de vista que esvazia o Cerrado de sua complexidade fitofisionômica e sua rica biodiversidade, e que esvazia o Planalto de sua história de ocupação humana e suas culturas. Os bandeirantes aqui teriam vindo para estender “as fronteiras da pátria muito além do limite dos tratados”, porém apenas de passagem. Assim, “do novo teto do mundo, do planalto iluminado/ partiram também as velhas tribos malferidas/ e as feras aterradas./ E só ficaram as solidões sem mágoa”. O que viria a salvar este vazio de si mesmo seria “O Homem!”, “o novo bandeirante/ o desbravador ousado/ o ser de consquista” (BRASÍLIA, 1960, *s. p.*). Imagem glorificada de um novo processo de colonização.

Como diz o poeta brasiliense Nicolas Behr, grande amigo de Paulo Bertran: “anunciaram a utopia/ mas foi brasília que apareceu” (BEHR, 2012, p. 13).

O Planalto Central como “vazio” e “deserto” foi uma narrativa cuidadosamente construída para justificar sua nova colonização (VIDESOTT, 2009, p. 69 e 78). Como diz Videsott em sua tese *Narrativas da construção de Brasília*:

> Evidenciamos a transformação das representações do Planalto: inicialmente era uma região de natureza amiga, uma área saudável e rica em cachoeiras. As fotografias enquadraram as paisagens pitorescas, a vegetação mais rica e florida, exaltando principalmente a água. A mesma vegetação logo deu lugar a um cenário de árvores secas, e o Planalto tornou-se um deserto inóspito. As fotografias, aproveitando e explorando as condições materiais criadas pelos próprios trabalhos de construção da cidade, exaltaram os troncos retorcidos e a poeira levantada pelos caminhões, os descampados, e sustentaram as retóricas institucionais, de acordo com as quais as máquinas e o homem, juntos, estavam vencendo e domesticando os inimigos, o cerrado agreste e a floresta amazônica. Os instantâneos mostraram o desenvolvimento dos principais passos do empreendimento e as características do processo, mas criaram também o vazio. (VIDESOTT, 2009, p. 93).

Figura 37 – Nivelamento da Praça dos Três Poderes



Fonte: Videsott, 2009, p. 69.

Com as obras da construção de Brasília, ao longo do ano de 1957, desertificou-se a paisagem com a retirada da vegetação e a terraplanagem. “O ar seco do Planalto e a terra fina e roxa levantada pela passagem das máquinas e pelos ventos alimentou a representação do sítio como deserto” (VIDESOTT, 2009, p. 71). Não se pode negar o processo de desmatamento executado em vias de abrir espaço à construção de Brasília, e o fato de que esse processo não se atentou às questões ecológicas locais e ativamente desvalorizou o Cerrado. De 1954 a 2001 estima-se que o Distrito Federal perdeu 74% de sua cobertura vegetal original. Os fragmentos remanescentes “deveriam ser preservados, no entanto, 573 ha [hectares] foram desmatados no período entre 1998 e 2001” (UNESCO, 2002, p. 26). Desde então, todo Cerrado segue a encolher (INPE, 2020).

a terra bruta,
os homens brutos
a terra vermelha,
sangüínea, deflorada

o holocausto vegetal
que se inicia

(BEHR, 2012, p. 74).

O “Homem”, na letra de Vinicius, vem trazer a vida para uma terra deserta, porém, na realidade, foi ele quem trouxe o deserto a uma terra cheia de vida. O “mito da integração cultural” do qual fala Bertran (2000, p. 20) deve ser compreendido como um “mito” em sentido negativo – como algo irreal. Que integração é essa que, antes de tudo, desintegra? Entendendo isso, nosso mito da Regênese Cerratense também se inicia em um Planalto deserto, quase sem vida, no entanto reconhece que foi o homem o causador desse deserto. E não poderá o homem salvar a natureza. Será ela a salvá-lo, em sua própria autorregeneração.

Nossa “mitopoesia” busca reverter a lógica colonialista de um vazio a ser conquistado pelo homem. O vazio do deserto humano é que precisa ser conquistado pela natureza, para que ele não seja mais o inconsequente destruidor de sua própria casa. A humanidade deve se reinserir na natureza em posição de humildade – como parte e não senhora, como guardiã e não tirana. Devemos reconstruir a “mitopoética dos sertões”, criando uma nova “Mitopoética Cerratense”, a partir de um resgate da ancestralidade e da Eco-história do Cerrado, através de um pensamento mítico e poético, aliado ao pensamento histórico e científico.

Mitos são parte fundamental do ser humano. Toda coletividade humana, toda cultura, criou seus próprios mitos, suas próprias cosmovisões, que as informam sobre a natureza, sobre si mesmas e sobre a espiritualidade. Através dos mitos, conectam-se à natureza e à comunidade, e cultivam uma consciência holística sobre os elementos e fenômenos que envolvem a vida humana – cultivam consciência social e ecológica. Com isso, é possível dizer que o pensamento mítico tem muito a contribuir para a Educação Ambiental. Como dizem Sato e Passos (2009, p. 53):

> Os mitos são mutáveis, assim como toda expressão cultural de um povo, tornando-se parte intrínseca da identidade do sujeito que olha o mundo, sente e atua nele. Entre assombrações, lendas, monstros e tantos outros “seres encantados”, muitos protegem a natureza, ou explicam fenômenos sociais, tornando-se fortes aliados da educação ambiental.

E como diz Genz (2006, p. 129):

> A Educação não será o único caminho que deve ser percorrido para escaparmos do fim do mundo apocalíptico e ambiental. Necessitamos que uma nova espiritualidade seja construída na relação do interno com o externo.
>
> Os mitos terão um papel importante nesta nova criação. Não só os mitos que construíram nossa sociedade ocidental, mas o diálogo frutífero entre os mitos de criação das mais diversas sociedades, dos mais diversos modelos civilizatórios. No diálogo frutífero poderemos encontrar uma nova origem ambientalmente mais rica e com relações mais igualitárias.

A partir do ponto de vista de que os mitos são fundamentais à experiência humana e à educação, apresento o livro *Ró* como um Objeto de Aprendizagem Poético para uma Arte-Educação Ambiental no Distrito Federal e Goiás, e em todo contexto de Cerrado.

Devo tornar claro, no entanto, que não estamos a sós na tentativa de trazer o pensamento mítico e poético sobre o Cerrado para a pauta cultural da região. Duas importantes iniciativas que vão no mesmo sentido são: o *Mito do Calango Voador* (criado em 2005, com um livro lançado em 2020), de Tico Magalhães, que fundou em 2013 o *Centro Tradicional de Invenção Cultural* (sede do *Grupo Seu Estrelo* e da *Orquestra Alada Trovão da Mata*); e a *Velha do Cerrado*, personagem arquetípica criada por Larissa Malty, em um projeto de contação de histórias para crianças em Águas Emendadas (GO), organizado em parceria com o historiador Paulo Bertran. A "velha", então, contava histórias da região, enquanto percorria com as crianças as trilhas dos bandeirantes no entorno de Águas Emendadas (MACIEL, 2010). A personagem foi retomada em um projeto de pesquisa de gestão ambiental iniciado em 2006, resultando também em uma dissertação de mestrado em Desenvolvimento Sustentável, pela UnB (MALTY, 2007). Ainda outro projeto, muito interessante e inspirador, é o *Cerrado em Quadrinhos*, de Evandro Alves (2014), que buscou criar pontes entre arte e ciência para abordar a ecologia do bioma e suas culturas. E não poderia deixar de citar também a arte-educadora ambiental Laïs Aderne (1937-2007) e seus projetos de imensa importância para a cultura e a natureza do Planalto Central, como a Feira do Troca, em Olhos d'Água, Goiás, e o Ecomuseu do Cerrado, um museu a céu aberto que, como diz Aderne (2004, p. 88), "trabalha pela preservação do patrimônio natural e cultural do ecossistema do cerrado do Planalto Central e todos os seres vivos que o habitam".

Quando inventamos nosso mito cerratense não conhecíamos esses projetos, vindo eles a serem inspirações *a posteriori*. Ressalta-se nessas inspirações a possibilidade de integrar o humano à natureza na valorização das culturas cerratenses, como fez Aderne; de criar pontes entre arte e ciência na educação sobre o Cerrado, como fez Alves; de resgatar a ancestralidade

através dos arquétipos, como fez Malty; e de inventar cultura e novos mitos, como fez Magalhães. Essas iniciativas pela cultura, arte e educação no Planalto Central de modo algum competem; apenas somam umas às outras, e com isso vão mudando a cara de Brasília, deixando para trás os "mitos" do "descobrimento" e da "integração cultural", para criarem novos mitos que são verdadeiras descobertas – da terra, da história e da natureza. E que integram de fato – não o interior ao litoral, mas o *um* ao *outro*, o *eu* a *si-mesmo*, o *humano* à *natureza*, a *cultura tradicional* ao *povo*. Como diz TT Catalão (2013, *s. p.*) em seu *Manifesto do Centro,* escrito em ocasião da fundação do *Centro Tradicional de Invenção Cultural*:

> Se esta não é a sua cidade, invente outra. Aqui, mesmo, sem se mudar. Mude a cidade. Entre utopias e topadas este é o recado da invenção de Brasília: uma provocação de Vida com cara de monumento. Isso o que Seu Estrelo bebeu na fonte: os mitos são recriados para viverem verdades profundas, além do apelo, além da pele, além da paisagem, além dos planos. Mitos remetem a outros pilotos. Razão e sentimento brotam fraternas para inaugurar um tempo imaginário no espaço que não é só geográfico: é lugar! [...] A cidade se reinventa em novas narrativas simbólicas e perde a preocupação com o rigor dos que a desejam maquete: é ocupada, raqueada, compartilhada em uma nova rede de trocas. Redes que rompem paredes.

3.2. Relato A/r/tográfico

No processo de investigação e criação ocorrido no Ateliê Matriz em 2015, junto a Daniela Bressan, Gabriel Pérez, João Foti, Lucas Ramos e Pedro Barros, passamos dias e noites recitando poemas, ouvindo músicas, realizando pesquisas, trocando informações, ideias e sentimentos, e criando conjuntamente em busca de sintonia.

Figura 38 – "Cadáver esquisito" feito pelos membros do Ateliê Matriz

Fonte: Ateliê Matriz.

Uma atividade que nos libertou das hesitações que tínhamos e permitiu que nossas práticas criativas se aproximassem foi o *Cadavre Exquis* (do francês, "cadáver requintado", ou "esquisito", como geralmente é chamado em português, apesar de ser esse um falso cognato). Essa prática, inventada pelos surrealistas, é um jogo de criação coletiva "inconsciente" – pois os participantes nunca sabem o resultado final da obra. Um pedaço de papel pode ser dobrado em três ou mais partes, e um primeiro artista desenha na parte mais baixa ou alta, ocultando seu desenho na dobra e deixando pequenas guias na parte adjacente, para que o próximo artista possa continuar, sem se permitir ver o que o anterior desenhou. Ao final, é revelado o resultado, que nenhum dos membros poderia prever (ver SATO; PASSOS, 2009, p. 50-52). Essa prática remete ao inconsciente coletivo, quando, de forma insuspeitada, algum sentido ou poder estético é alcançado, apesar do caos aparente. Os "cadáveres", que nascem do jogo, são uniões não apenas de elementos desconexos, mas de diferentes estilos, da mão de cada artista. Desse exercício que cria bizarros híbridos, já formávamos a base do que viria a se tornar o projeto Ró, previamente intitulado "Zíbrido"[39].

Não sei ao certo como surgiram os embriões do projeto Ró e como ele primeiro se desenvolveu. Porém, sabemos que a ideia inicial não envolvia o Cerrado nem criaturas híbridas, mas sim diferentes técnicas e conceitos das artes. Em provável razão da falta de uma temática clara como fio condutor, abandonamos essa ideia. Contudo, pensávamos em criar uma publicação coletiva envolvendo texto e imagem, ideia que se manteve.

Não se sabe ao certo como as conversas sobre o Cerrado começaram, mas encontramos aí um ponto em comum. Talvez o primeiro a sugerir que criássemos híbridos animais tenha sido o Lucas e, a partir da confluência dessa ideia com a temática do Cerrado, criamos nossos espíritos cerratenses híbridos. Com a confusão da memória, não poderia afirmar que essa ideia precedeu a concepção da Regênese Cerratense, mas é provável. Com essa ideia firmada, poderíamos passar a formular nossa mitologia cerratense.

De uma música muito tocada na vitrola do Ateliê Matriz: *Urubu tá com raiva do boi* (1974) – da banda *Baiano e os Novos Caetanos*, criada pelos comediantes Chico Anysio e Arnaud Rodrigues –, tiramos os primeiros animais representantes de nossa mitologia. Essa música conta sobre um urubu que passa fome, esperando a morte de um boi: "Urubu tá com raiva do boi/ e eu já sei que ele tem razão./ É que o urubu tá querendo comer,/ mas o boi não quer morrer./ Não tem alimentação" (BAIANO, 1974, *s. p.*).

Acabei consolidando meu próprio entendimento da tensão da relação entre boi e urubu ao inseri-la no contexto de um Cerrado apocalíptico. O boi se tornou central para a Regênese,

[39] Ver tópico 1.2. Retorno à Matriz: Projeto Ró.

pois, além de ser um emblemático animal muito associado ao sagrado, é o boi, ou melhor dizendo, a agropecuária, a maior culpada pela destruição do Cerrado. Que o boi, e não o humano, pudesse reconhecer os pecados humanos e por eles se sacrificar, não para salvar a alma humana, mas, antes, para salvar o Cerrado, era uma ideia muito profunda, que não ousaria dizer de minha criação, mas que certamente pensei, e me apropriei para criar nosso mito. Muitos poemas de Bertran, recitados em nossos círculos de ateliê, também apontavam a figura da vaca no Cerrado e sua sacralidade. As palavras de Bertran, se muitas vezes confusas, não falhavam em deixar marcas, que com o tempo e com experiência se puderam decifrar. Através desta investigação é que se aclarou para mim a enorme importância dessas palavras[40].

Cada espírito que criamos surgiu a partir de diversas referências e inspirações, em busca de representar diferentes aspectos da ecologia do Cerrado. Através de pesquisas a respeito dos animais que formam nossos híbridos, nós nos certificávamos das suas qualidades e dos elementos naturais aos quais se conectam. Queríamos engendrar um número indefinido de espíritos, que nos parecessem completar o ciclo ecológico. Houve potenciais espíritos que foram infelizmente descartados, como Tamanta (tamanduá e anta) e Saguivara (sagui e capivara). Muita pesquisa precedeu os sete espíritos que se mantiveram e, assim, cada autor teve muita consciência de diversos elementos ecológicos e mitológicos aos quais os espíritos poderiam se associar. Porém, de forma não planejada, descobri, na análise dos poemas do projeto Ró, que também se associam a eles uma miríade de outras figuras mitológicas e de elementos da ecologia do Cerrado que sequer conhecíamos.

Os poemas, porém, não são a única coisa em análise. Cada espírito ganhou não apenas um poema, mas também uma arte que o representa. O processo de criação plástica foi posterior à concepção dos poemas, na busca de uma estética que se associasse a nosso mito. Para tanto, criamos algumas ilustrações. A princípio, eu realizei rascunhos de ilustrações naturalistas de alguns espíritos e, apesar de esse estilo ter sido descartado para nosso livro, esses rascunhos me permitiram desenvolver um bom entendimento sobre a morfologia dos animais híbridos que criamos. A partir deles, pude criar as ilustrações atuais. Os espíritos que cheguei a representar nesse estilo foram: Uruboi, Carcararaca, Saporuja, Tatupivara, Guariema e Borbeija-floreta; Lucas criou versões de Guariema e Saporuja; Pedro, de Carcararaca, Guariema e Jacarandaré; João, uma colagem de Jacarandaré; e Daniela, uma escultura de cerâmica de Borbeija-floreta. Mas, antes, ela realizou uma obra em cianotipia[41] chamada *Certos cerrados*, uma visão floral do bioma, com beija-flores e borboletas.

[40] Ver tópicos 3.3.1. Análise: Regênese Cerratense e 3.4.1. Análise: Deus Zebu.
[41] Técnica fotográfica química utilizando fotopigmentos que se azulam sob a luz (BRESSAN, 2015).

Figura 39 – Ilustrações naturalistas de Uruboi, Carcararaca, Saporuja, Tatupivara e Borbeija-floreta

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 40 – Ilustrações naturalistas de Saporuja e Guariema

Fonte: Lucas Ramos, Thiago Chaibub e Pedro Barros.

Figura 41 – Ilustrações naturalistas de Jacarandaré e Carcararaca

Fonte: Pedro Barros.

Figura 42 – Colagem de Jacarandaré

Fonte: João Foti.

Figura 43 – Escultura em cerâmica de Borbeija-floreta, com asas de folha

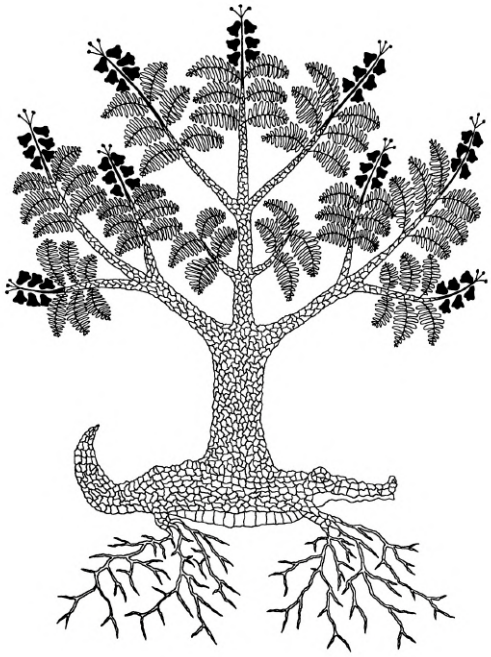
Fonte: Daniela Bressan.

Figura 44 – *Certos cerrados*: díptico em cianotipia sobre linho, 40 x 21 cm

Fonte: Daniela Bressan.

Exceto pela escultura, essas ilustrações foram feitas ainda no ateliê, porém não fomos capazes de definir qual seria a estética estrutural de nosso trabalho antes que o ateliê fechasse as portas. Ao menos dois anos depois, dei início às ilustrações baseadas na arte rupestre. Primeiro foram desenhadas com lápis e caneta em papel, porém a finalização foi realizada digitalmente. Embora essas ilustrações estejam prontas, ainda há muito trabalho pela frente.

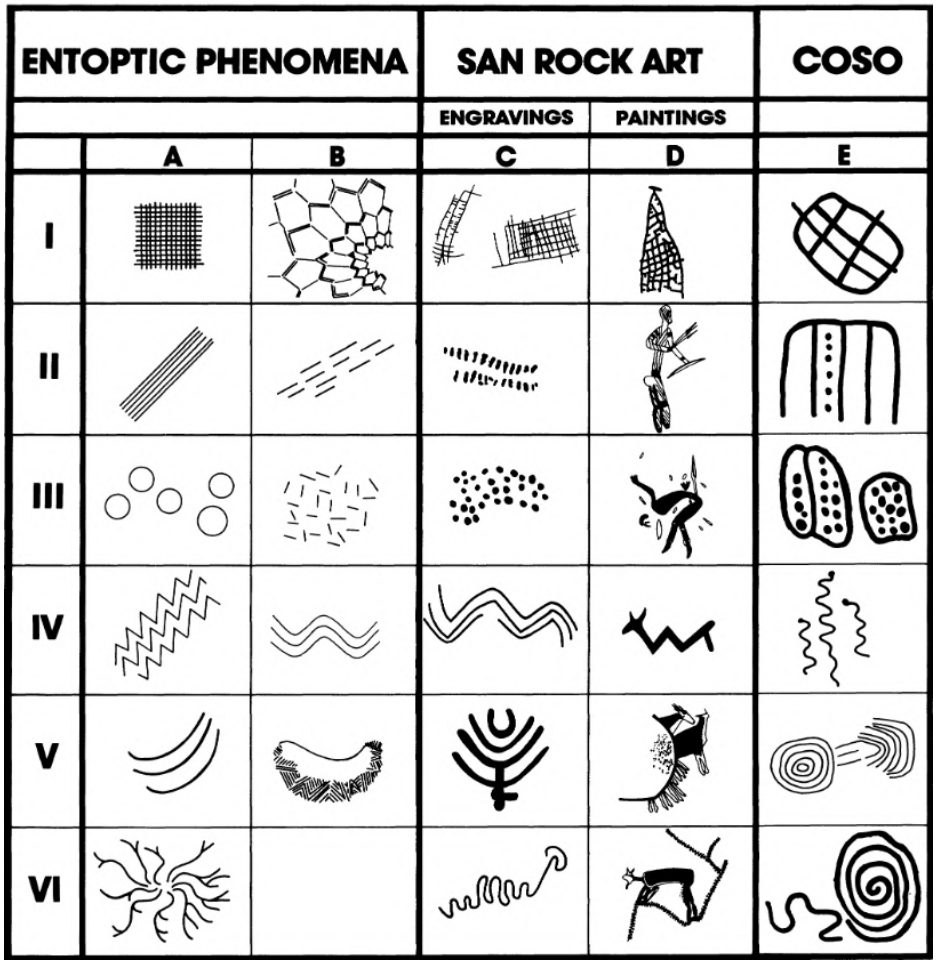
Figura 45 – Rascunhos para as ilustrações finais dos espíritos



Fonte: Thiago Chaibub.

Ao menos um ano após a dissolução do ateliê, revisitei o Memorial das Idades do Brasil para rever suas pinturas e delas tirar uma inspiração para a estética de nosso livro *Ró*. A arte rupestre veio a mim como caminho em primeiro lugar pela pesquisa para meu TCC de bacharelado em artes visuais (CHAIBUB, 2015). Nessa pesquisa, busquei as origens das artes visuais na arte rupestre, através da ótica da teoria dos arqueólogos David Lewis-Williams e Thomas Dowson (1988), que acreditam haver uma origem comum na arte rupestre: o registro de "fenômenos entópticos", imagens internas à visão, que surgem em experiências de transe xamânico, carregadas de significado mágico-religioso. Porém, somente ao lembrar-me do Memorial e da arte rupestre do Cerrado que ele representa, encerraram-se minhas dúvidas sobre o que deveria fazer. Misturando diferentes estilos de arte rupestre e uma paleta reduzida de cores, como a encontrada nas pinturas rupestres do Planalto Central do Brasil – tons de vermelho, preto e, talvez, amarelo e branco –, eu ilustraria o livro *Ró*.

Figura 46 – Fenômenos entópticos comparados às artes rupestres San (África Austral) e Coso (Califórnia)



Fonte: Lewis-Williams e Dowson, 1988, p. 206.

Um estranho sonho que tive, anos antes do projeto Ró, foi provavelmente providencial para que o Memorial me viesse à mente, ou melhor, estivesse sempre em mente. Nesse sonho, Bertran conduzia a mim e dois amigos por uma versão onírica do Memorial, assemelhando-se a um templo a céu aberto, no alto de uma serra. Cada um de nós foi posicionado em frente a um totem de pedra com figuras animais gravadas, porém aí se encerra a memória... Foram muitas as "visitas noturnas" de Bertran desde seu falecimento.

Em novembro de 2017, visitei o Memorial com Lucas e Daniela para registrar as pinturas e imaginar, em contemplação, como nosso livro poderia ser. Em 2018, criei algumas ilustrações, mas sentia-me insatisfeito com a referência indireta das imagens, que faziam de meus desenhos reproduções de reproduções. Com essa inquietação, busquei na *internet* o máximo de referências visuais sobre os sítios e adquiri livros sobre arqueologia no Planalto Central[42]. Insatisfeito, porém, pelo contato ainda indireto, planejei visitas aos sítios arqueológicos do Planalto Central e de outras partes do Brasil. Uma inspiração para essa etapa do projeto Ró foi o álbum experimental *Paêbirú* (1975), de Zé Ramalho e Lula Côrtes, que se inspirou na mítica Pedra do Ingá, famoso sítio arqueológico da Paraíba, com misteriosas e impressionantes inscrições pré-históricas, que geraram diversas lendas a seu respeito. Os dois artistas conceberam sua obra acampando próximo à pedra por vários dias, embebendo-se da mítica da região e conhecendo as lendas locais (OLIVEIRA, 2011; NAS PAREDES, 2011).

Figura 47 – Pedra Escrita, Chapada dos Veadeiros-GO

Fonte: Thiago Chaibub.

[42] Livros esses que me foram gentilmente enviados pelo Instituto Anchietano de Pesquisa – UNISINOS e pelo Pe. Pedro Schmitz, após contato pela página: http://www.anchietano.unisinos.br/.

O primeiro sítio de arte rupestre que conheci, junto a Daniela, ainda sem planejamento, foi o sítio da Pedra Escrita, na Chapada dos Veadeiros-GO. Porém, de forma planejada, fizemos em 2018 uma viagem para Formosa-GO, com o intuito de conhecer os sítios Pedra do Bisnau e Lapa da Pedra, refazendo alguns passos de Bertran. Mais tarde, em fevereiro de 2020, fizemos uma viagem mais longa, à Serra da Capivara, no Piauí, onde estão os sítios arqueológicos mais antigos do Brasil (PESSIS, 2013). Lá vimos e registramos pinturas que Bertran não pôde ver pessoalmente, mas que representou em seu Memorial das Idades do Brasil com devido destaque, por sua imensa importância.

Figura 48 – Pedra do Bisnau, Formosa-GO

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 49 – Lapa da Pedra, Formosa-GO

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 50 – “Painel dos Acrobatas” na Serra da Capivara

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 51 – “Painel dos Acrobatas” reproduzido no Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Thiago Chaibub.

Em fevereiro de 2021, fizemos outra viagem, também refazendo alguns passos de Bertran. Fomos a Serranópolis, Caiapônia e Palestina de Goiás, em Goiás, onde se encontram alguns dos mais impressionantes painéis de arte rupestre de todo o país. Conhecemos também outra região rica em sítios arqueológicos, em Alcinópolis-MS[43]. Em julho de 2021, conheci sítios de Cavernas do Peruaçu-MG, que Bertran também retratou no Memorial (BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 36 e 43). Infelizmente, para chegar aos distantes rincões de mata preservada onde se encontram rochas pintadas e gravadas, atravessamos mares de pastagem e mares de soja, com seu verde estéril, até onde a vista alcança. Porém, chegando junto às rochas, em meio ao Cerrado, nós nos esquecemos por um momento do caos da civilização. Através desse contato direto com a natureza e as rochas, vendo com meus próprios olhos as marcas deixadas há milhares de anos pelos *Homo cerratensis* ancestrais, pude ganhar renovada inspiração para a conclusão do projeto Ró.

[43] Com a guia Lázara pudemos conhecer os mais importantes sítios arqueológicos da região. Graças aos esforços de Cotonete e Bruna, a cidade de Alcinópolis abraçou o potencial turístico de seus patrimônios arqueológico e natural, tornando-se um exemplo na preservação e valorização desses patrimônios.

Figura 52 – Pinturas de Serranópolis e Palestina de Goiás

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 53 – Pinturas das Cavernas do Peruaçu-MG

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 54 – Daniela no Templo dos Pilares, em Alcinópolis-MS

Fonte: Lázara Fontoura.

Figura 55 – “Mares de soja” no Mato Grosso do Sul, próximo à divisa com Goiás

Fonte: Thiago Chaibub.

Nos tópicos que se seguem, apresento o mito da Regênese Cerratense (escrito por mim), nossos espíritos cerratenses e nosso Homo Cerratensis reintegrado ao Cerrado.

3.3. Regênese Cerratense

“Regênese Cerratense” é o poema que dá início à narrativa mítica do *Ró*. Trata-se de um texto, a princípio, escatológico. Nossa Gênese (mito de criação) é uma Regênese, pois não se inicia em um tempo mítico antes do tempo, mas sim no fim dos tempos, causado pelo próprio ser humano. Com isso, nosso mito é um *mito cosmogônico invertido*, um *mito do eterno retorno* (ELIADE, 1992), que, a partir de um cenário apocalíptico, retoma um tempo mítico de perfeito equilíbrio ecológico.

Apesar do apocalipse, causado pelo fogo antrópico e pela agropecuária, nossa narrativa busca ser confortadora. O fogo não é apenas morte, mas renovação. Como diz Eliade (1992, p. 121) sobre o fogo nos mitos escatológicos:

> De fato, o fogo renova o mundo; através dele, virá a restauração de "um novo mundo, livre da velhice, da morte, da decomposição e da corrupção, um mundo de vida eterna, aumentando eternamente, quando os mortos deverão ressuscitar, quando a imortalidade alcançar os vivos, quando o mundo estará perfeitamente renovado" (Yast, XIX, 14, 89). [...] A catástrofe final colocará um fim à história, restaurando dessa forma o homem à eternidade e à beatitude.

Do mesmo modo ocorre em nosso mito o fim da história e o restauro do ser humano, reimaginado pela visão ideal da Ecologia Humana[44], em que ele se encontra não acima da natureza, mas a ela integrado.

Apresentamos uma visão árida de um Cerrado devastado para além da esperança de retorno, "devorado" pelo multimilenar zebu (*Bos indicus*), o boi de raça indiana trazido para pastar nas enormidades do Planalto Central e encher os buchos dos brasileiros e do resto do mundo[45]. Bertran o chamou de "*Bos cerratensis*" em sua versão local: a raça Tabapuã, surgida do cruzamento do zebu, introduzido no início do século XX, com o gado curraleiro mocho, melhor adaptado ao Cerrado e introduzido dois séculos antes. Essa e outras raças, como Indubrasil e Caracu, são raças brasileiras: "*Bos brasilicus*" (BERTRAN, 2000, p. 164-165). Segundo diz o historiador goiano Olímpio Pereira Neto[46] (1999, p. 19): "A saborosa carne do gado curraleiro tornou-se o terceiro elemento básico do povo brasileiro. O hábito de comer carne foi adquirido nos garimpos e se estendeu rapidamente por todo o Brasil". Logo o gado tomou lugar do ouro na economia nacional, visto que "o ciclo do gado tem sido um dos mais duradouros, embora reconhecido apenas como substrato na economia brasileira, que subsiste desde 1750" (1999, p. 21). Como conclui o autor: "O curraleiro é o mais brasileiro, de todos os tipos de gado, até na comunicação pelo berro cujas recordações nos trazem saudades" (PEREIRA NETO, 1999, p. 22).

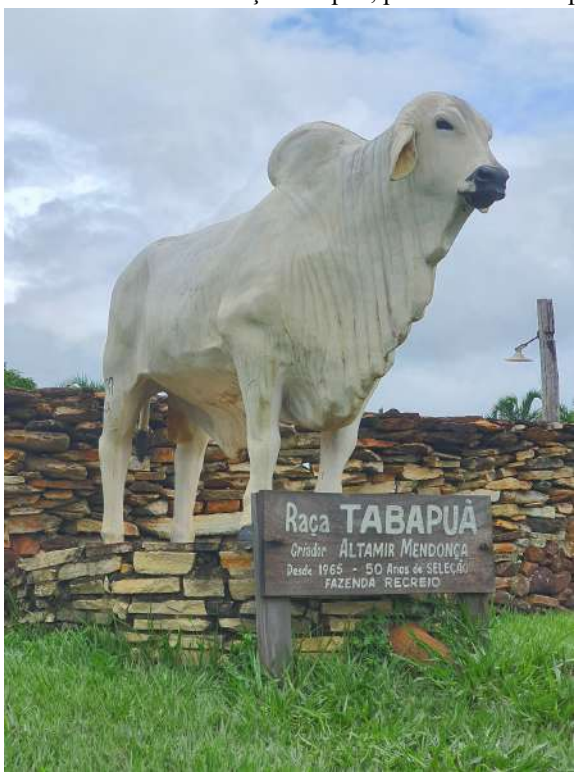
---

[44] Ver tópico 2.2.2. Educação Ambiental.

[45] O consumo de carne tem crescido desde a década de 1960 e, com ele, diversos problemas ambientais e de saúde pública foram surgindo. A criação de gado está associada ao desmatamento, a emissões de gases de efeito estufa e à poluição e escasseamento da água. O consumo excessivo de carne vermelha, por sua vez, está associado ao desenvolvimento de doenças cardiovasculares e câncer (GONZÁLEZ *et al.*, 2020).

[46] Olímpio Pereira Neto, historiador goiano originário da cidade de Orizona-GO, era avô paterno do fundador do Ateliê Matriz, Pedro Barros. Poucos meses antes que ele viesse a falecer, em 19 de julho de 2020, aos 84, tive a felicidade de ter uma longa prosa em visita à sua casa em Brasília, e aprendi com ele muito sobre a história de Goiás. Também descobri que ele havia sido colega de Paulo Bertran, na Academia de Letras de Luziânia.

Figura 56 – Estátua de boi da raça Tabapuã, próximo a Pirenópolis-GO



Fonte: Thiago Chaibub.

Apesar de não ser nativo das Américas, o gado bovino se adaptou em quase todo o continente (SILVA *et al*., 2012). Seu papel como provedor de leite, carne e força de trabalho agrário foi tão essencial e central para o modo de vida e sobrevivência do brasileiro, especialmente no interior das caatingas e cerrados, que é figura de destaque no folclore e nas festas tradicionais de todo o Brasil. Como diz Pereira Neto (1999, p. 20): "O surgimento do gado se confunde com o nascimento político-econômico-administrativo do Brasil". Há muitas histórias envolvendo a figura do boi e que formam o imaginário popular, como *Bumba meu boi* – sobre um boi morto e ressurreto –, e suas variações regionais em todo o país (CAVALCANTI, 2016). O touro e a vaca são animais de imensa importância ao ser humano e foram considerados sagrados por diversas culturas ancestrais, como são ainda hoje na Índia. Como exemplos, podemos citar a indiana "mãe-vaca" Gaumata; a deusa mitraica Gosh (JUNG, 1967, p. 679); a nórdica Audhumla, a vaca mocha primeva (MUNCH, 1926, p. 286); e as egípcias Hathor e Nut, deusas celestes (JUNG, 1967, p. 348 e 350).

É principalmente graças à agropecuária que o Cerrado está encolhendo, com vastas áreas sendo queimadas para abrir pastos (KLINK; MACHADO, 2005, p. 148-149). Por essa razão, o zebu se martiriza e se reveste da culpa pela destruição do Cerrado, mesmo que seja o ser humano o verdadeiro culpado.

Além do zebu, o sobrevivente que resta no Cerrado devastado da Regênese é o urubu-da-cabeça-preta (*Coragyps atratus*), ave carniceira, onipresente zelador de todo o Cerrado. Morto de fome, ele aguarda o fim do zebu para se alimentar. Na Regênese Cerratense, a raiva do urubu é de algum modo inteiramente justificada, pois o zebu de fato tomou o Cerrado, sendo por isso o único alimento que lhe resta. Eventualmente, com a paciência esgotada, ele atacaria o zebu, que, por sua vez, não passa de um "bode expiatório" dos pecados humanos, ou, mais apropriadamente, um "boi de piranha"[47], para colocar em uma expressão brasileira. Ele não é culpado de sua sina de carrasco do Cerrado. Foi o ser humano que o pôs nessa situação, forçando-o ao autossacrifício. E por isso o urubu também se vê obrigado a "sacrificar" o zebu para saciar sua fome.

No ápice da fome do zebu e do urubu, uma última chuva inesperada traz uma fugaz forma de vida sobre os pastos secos cobertos de adubo. Do mais desprezível – do estrume –, surge o alimento sagrado. "O ser imortal surge das coisas despercebidas e desprezadas e até do completamente improvável. Este é um tema corrente do nascimento do herói [...]" (JUNG, 2000, p. 145). O estrume é como o *nigredo* alquímico, de onde surge a "pedra filosofal" – o *elixir da imortalidade* –, símbolo do *si-mesmo* imortal (2000, p. 144). Essa "pedra" é um alimento sagrado, como o *maná* dos judeus, o *soma* dos hindus, o *haoma* zoroastriano, o pão e o vinho transubstanciados dos cristãos, ou as plantas sagradas dos povos indígenas – uma providência divina, uma ferramenta de religação (BÍBLIA, Êxodo, 16, 31; JUNG, 1967, p. 254, 556 e 1258; MCKENNA, 1992; SCHULTES *et al*., 2001). Sinal de sua divindade, esse alimento sagrado é o próprio fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, que ao conceder consciência ao zebu, compromete-o a reconhecer seu pecado (ver BÍBLIA, Gênesis, 3, 2-7; MATURANA; VARELA, 1995, p. 262; JUNG, 1967, p. 452)[48]. Ao ingerir o alimento sagrado, o zebu retorna a *si-mesmo,* à sua verdadeira natureza – ao Deus em si –, ao *Self* (JUNG, 2000, p. 145). Renasce como Deus Zebu, recriador do Cerrado.

O zebu rapidamente abocanha o alimento mágico em busca de sanar sua fome. Com a primeira mordida, uma união sagrada entre zebu e seu alimento traz a possibilidade de um retorno mágico da natureza devastada. O Cerrado pode renascer. Porém, assim que o alimento sagrado aparece ao zebu e lhe salva da fome, ele fica ameaçado:

[47] À semelhança do "bode expiatório", o "boi de piranha" era sacrificado em benefício de outros. O boi mais fraco de uma boiada era sacrificado em um rio cheio de piranhas para assegurar a passagem segura dos demais bois, assim como dos boiadeiros (BOI, c2021).

[48] Ver tópicos 3.3.1. Análise: Regênese Cerratense e 3.4.8. Análise: Jacarandaré.

> O si-mesmo é o herói, cujo nascimento já é ameaçado por forças coletivas invejosas; o tesouro cobiçado por todos e que suscita contendas ciumentas, e finalmente o Deus que é despedaçado pelo poder originário e obscuro. (JUNG, 2000, p. 149).

No mesmo momento que o zebu come o alimento sagrado, o urubu, irado de fome, trai sua natureza e ataca carne viva. Nesse instante singular em que o zebu come o alimento sagrado e o urubu come da carne em metamorfose do zebu, uma mística transformação ocorre. Do sentimento de culpa pela destruição do Cerrado, como um mártir a morrer pelos pecados da humanidade, o zebu dá sua vida ao recomeço do Cerrado. Tendo comido do alimento sagrado e sido atacado pelo urubu, desmaterializa-se em sua criação – vira o próprio "universo": o Cerrado com seus espíritos.

O zebu, tornando-se consciente da destruição do qual fez parte, assume seu pecado. Porém, que pecado é esse? Como se pergunta um poema de Bertran (2007, p. 439):

> Pecado Cerrado
>
> Não existe pecado. Tão só sua insinuação cometida
> pelo demônio, pela fé cristã?
> Não existe pecado. A não ser naqueles milhões
> de deserdados, de desbanguelados da pátria-mãe gentil?

Assim como Osíris, que foi despedaçado por seu irmão Set e que, porém, volta a despertar para a vida (JUNG, 2000, p. 144), o zebu, ao ser descarnado pelo urubu, morre e se desfaz, transformando-se em fonte criadora da vida. Deus Zebu é nosso herói mítico, demiurgo, ou deus criador (ver JUNG, 1953, p. 123; ELIADE, 1972, p. 72). A partir do local de morte e renascimento do zebu, recriam-se o Cerrado e seus espíritos. Como diz Campbell (2004, p. 309, tradução minha):

> O local de nascimento do herói, ou a terra remota de exílio de onde retorna para realizar seus feitos de adulto entre os homens, é o ponto central ou umbigo do mundo. Assim como ondulações partem de uma fonte subterrânea, também as formas do universo se expandem a partir dessa fonte.

De Deus Zebu expandem-se, em círculos concêntricos, um Cerrado ressurreto e espíritos híbridos que "personificam", ou melhor, "zooficam"[49] os elementos ecológicos da natureza do Cerrado, definindo também o território e as paisagens.

[49] Incidentalmente, por sermos humanos, ao adereçarmos a subjetividade das criaturas, não pudemos evitar certo grau de personificação dos animais e espíritos de nossa mitologia. Inevitavelmente, sempre projetamos aquilo que conhecemos de nós mesmos. Ainda assim, exceto pelo Homo Cerratensis, nossos espíritos se mantêm, sobretudo, animais.

Como criatura eternamente incompreendida, o urubu, em sua fusão com o zebu, torna-se o primeiro espírito híbrido cerratense, sombra de Deus Zebu: Uruboi – parte urubu, parte boi –, representante da seca, da queimada e da renovação[50]. Em nosso mitopoema, o urubu é o último representante autêntico do Cerrado e sobrevive para além dele, comendo seus restos finais. Sua função como imolador é dupla: ao mesmo tempo sumo sacerdote e vingador. Rompendo os limites de sua própria natureza, ataca o zebu que é para si a razão e solução de seu problema – a Fome. Conscientemente, vinga sua própria paciência esgotada, enquanto inconscientemente, vinga o Cerrado em ato sacrificial para seu restauro final.

Como trazem os últimos versos da Regênese Cerratense, "não o bem e o mal/ mas a Fome" definiu a relação do urubu com o zebu, e seu alimento. A Fome é a força motriz que gera o encontro dos elementos fundamentais da nossa cosmogonia. Ela promove conexão e transferência de energia. No ritual antropofágico, o poder do guerreiro se transfere àqueles que comerem de sua carne. Do mesmo modo, o urubu participa do poder concedido ao zebu.

Como diz o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (1928, p. 3):

> Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.
>
> Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
>
> Tupy, or not tupy that is the question.

3.3.1. Análise: Regênese Cerratense

O poema da Regênese se inicia com quatro versos que denunciam a destruição do Cerrado – convertido em pasto para o gado. Os três versos seguintes, porém, revelam que o "zebu não tem a culpa" e apontam para o "bicho-homem", responsável por sua situação. O último verso da segunda estrofe apresenta o segundo personagem do mito: o urubu. Todo o cenário mítico constrói-se a partir da relação de tensão e espera da morte, entre zebu e urubu.

Na quarta estrofe, o zebu "rerrumina" o "último capim", ou seja, repete o processo de ruminação para além do natural, devido à falta de alimento. Na quinta estrofe, as árvores tortas do Cerrado, que são assim graças à adaptação ao solo pobre e à passagem do fogo (NASCIMENTO, 2001, p. 9), perderam suas folhas, pois a água sob a terra secou. Diferente da Caatinga, com suas florestas decíduas que parecem mortas na seca, no Cerrado há, no

[50] Ver tópicos 3.4. Espíritos Cerratenses e 3.4.2. Análise: Uruboi.

geral, água sob a terra e, portanto, a mata mantém-se verde mesmo na seca[51]. Que as árvores sempre-verdes do Cerrado não tenham mais folhas, representa, de fato, a morte do bioma.

Para o zebu, a morte parece então um destino próximo, que não se pode evitar. Na sexta estrofe, sua morte é benefício para o urubu, que deseja "fazê-lo de presa". Ambos aguardam, esfomeados, a chegada da morte. Na sétima estrofe, os quatro estômagos do zebu (seu estômago composto de ruminante), e o estômago do urubu, agonizam vazios.

Da oitava à décima estrofe, revela-se um pasto deserto. As cigarras, porém, clamam pela chuva, última redenção para o Cerrado. As cigarras, ainda em estado larval, passam longos períodos de maturação sob a terra. Durante a seca, elas se resguardam e, quando se aproxima a chuva, ao final de sua maturação, podem sair da terra para ganhar suas asas e acasalar (MORIYAMA; NUMATA, 2011; OLIVEIRA *et al*., 2017). Cantando para acasalar, "imploram" pela chuva. Essa passagem tem inspiração direta em um poema de Bertran (2007, p. 111), intitulado *As Cigarras da W-3 Sul*: "Meu Deus, por que não mais se ouvem/ as cigarras da W-3 Sul?/ Mudou o povo ou mudaram as cigarras/ implorando chuvas ao céu?".

Nas décima primeira e segunda estrofes, chega a noite trazendo insuspeitada umidade, enquanto as criaturas dormem mal, roncando mais de fome que de sono. Nas décima terceira e quarta estrofes, com o nascer do sol atrás das nuvens, percebe-se a chegada da chuva, e essa chuva dará início ao acontecimento mítico que trará a recriação do Cerrado devastado.

Da décima quinta à décima sétima estrofe, apresenta-se o alimento sagrado que surge para o zebu com a chegada da chuva. Esse alimento surge nos "campos sujos", nome que faz referência a uma fitofisionomia de Cerrado (RIBEIRO; WALTER, 1998, p. 131), porém, na realidade, retrata um pasto morto, coberto de estrume. O alimento sagrado nasce do estrume, ótimo substrato ao crescimento de uma série de formas de vida, e último recurso disponível em meio ao pasto deserto. Para essa concepção sobre a importância do estrume, embasei-me na parte "B" do poema múltiplo de Bertran intitulado *Drogas Poderosas*, em que diz:

> [...]
> Eu seria, pelo amor à Terra e aos seus Frutos gentis
> um simples hortelão transmontano,
> um Zen do Altiplano.
>
> Catando a última excreção da Vaca amiga
> para depositá-la, seca e densa, na derradeira roseira do sertão.
>
> (BERTRAN, 2007, p. 283).

[51] A fitofisionomia de Mata Seca, do Cerrado, é a única que pode ser totalmente decídua (que perde folhas na seca), mas pode também ser semidecídua ou sempre-verde (RIBEIRO; WALTER, 1998, p. 111-114).

Se nesse poema de Bertran, por “amor à Terra e aos seus Frutos gentis”, cata-se “a última excreção da Vaca amiga/ para depositá-la, seca e densa, na derradeira roseira do sertão”, em nosso mitopoema, a última excreção do zebu aduba a derradeira “estranha flor”, o alimento sagrado, imagem que reflete a um outro poema de Bertran:

O Cerrado Mais uma Vez

Cai o risco no chão
e certa flora,
desenhada por um gnomo,
louco,
expele a última experiência,
descontrolada,
com a geometria dos fractais.

Florescem os campos gerais. Na trégua
entre iguais e desiguais.

Vives como eu. E torto
e arqueado, com o velho esforço
de sobreviver do árido no Cerrado.

(BERTRAN, 2007, p. 236).

Nesse poema, interpreto o risco que cai no chão como a chuva, e a “certa flora” desenhada pelo “gnomo,/ louco” é também um alimento sagrado, que “expele a última experiência,/ descontrolada,/ com a geometria dos fractais” – o que interpreto como a geração de uma experiência visionária, ou mística, como a experiência do zebu. O gnomo representa as forças da natureza, o caos e a loucura. Os campos gerais logo florescem – o Cerrado retorna. Assim, compreende-se o título do poema: “O Cerrado Mais uma Vez”. Pode-se imaginar que o Cerrado volta da seca, mas também se pode imaginar esse retorno desde seu completo desaparecimento. A flor desenhada pelo gnomo também é arqueada pelo esforço “de sobreviver do árido no Cerrado”. Porém, poderia ser essa flor nada além de um símbolo, ou uma metáfora, não diferente da flor em outro poema de Bertran (2007, p. 228):

O Berro da Vaca

Raízes, folhas, secretos vincos
de árvores agônicas aos ventos.
Quem há de ver aquela flor que inexiste
a não ser no berro feliz da vaca?

Por que poemas girassóis fonemas
se a vida é um pasto inútil,
um traste que sonha e não aprende.

O “berro feliz da vaca”, contente com a chegada da chuva e de seu alimento, é a própria flor que lhe nutre no “pasto inútil” da vida, negando-se a abandonar o sonho de um Cerrado vivo e pleno, mesmo em meio a sua completa destruição.

Com efeito, a “estranha flor” do poema da Regênese Cerratense trata-se também de uma alusão a um cogumelo, o *Psilocybe cubensis*, que se desenvolve quase exclusivamente do estrume bovino. Nas décima quinta e sexta estrofes, a “estranha flor” é a “razão da sacralidade do gado”. Essa afirmação pode ser compreendida como uma referência à hipótese desenvolvida por Terence McKenna (1992), que aponta esse cogumelo como verdadeira identidade do *soma*, substância sagrada dos *Vedas* (antigos textos hindus), e razão pela qual o zebu, a ele inextricavelmente ligado, teria se tornado sagrado no hinduísmo.

Que essa “estranha flor” seja anciã do Cerrado, como diz a décima sétima estrofe, pode indicar uma forma de vida que se desenvolveu antes do Cerrado, ou, miticamente, algo que precede a própria criação. Essa estrofe reflete também outro pensamento de McKenna (1993), que imagina uma origem cósmica para os esporos de cogumelos *Psilocybe cubensis*, que, segundo o autor, seriam fundamentais à evolução da consciência humana. E reflete ainda a teoria da *panspermia*, que sonha uma origem cósmica para a vida. Mesmo que seja esse o caso, “a Terra é o berço da vida”, como dizem Morin e Kern (2003, p. 51). A “estranha flor” se esticar e se retorcer com o “primeiro raio de sol” significa então que ela se desenvolve com a luz solar, após a chuva, como fazem os cogumelos *Psilocybe cubensis*.

Na décima oitava estrofe, há um aceno à sinestesia como apontamento a uma transformação da consciência e a um estado de unidade de sentido na experiência fenomenológica. O “tom azul” do alimento sagrado é seu chamado, um fenômeno de “ouvir-cor”, em que ocorre “a percepção das qualidades tonais das cores e das qualidades cromáticas dos tons musicais” (JUNG, 1967, p. 250, tradução minha). A palavra “tom” em si possui essa ambiguidade, relacionando-se a altura sonora ou a matiz de cor (TOM, 2009).

O azul é cor rara na natureza, e historicamente pigmentos azuis tiveram alto custo. Por isso, a cor foi comumente associada à nobreza e ao clero. Também por sua relação com o céu, o azul remete ao divino (SÁNCHEZ, 2011, p. 52). Em associação a plantas e fungos considerados sagrados, podemos citar o afrodisíaco lótus-azul dos egípcios (BERTOL *et al.*, 2004) e os cogumelos mágicos dos cultos mexicanos, que se azulam sob o ar pela oxidação do princípio psicoativo, a psilocibina (GARTZ, 1997, p. 63), o mesmo do cogumelo *Psilocybe cubensis*, que é apenas uma entre muitas espécies psicoativas, algumas das quais são de suma importância para povos mexicanos, como os Mazatecas (SCHULTES *et al*., 2001, p. 156).

Na décima nona estrofe, do estrume, do "velho inerte alimento", surge o novo, que seria um aliado ancestral do gado bovino, uma forma de vida que o acompanha desde tempos remotos. Essa ideia tem por consideração o pensamento de McKenna, mas também as pinturas rupestres de Selva Pascuala, na Espanha (AKERS *et al.*, 2011), que sugerem que a relação do bovino com cogumelos psicoativos coprófilos (que crescem em estrume) já é conhecida há milênios. As pinturas rupestres de Tassili n'Ajjer, na Algéria, também sugerem que esses cogumelos já possuíram significativo impacto cultural e religioso naquela região em tempos pré-históricos (MCKENNA, 1992). Da vigésima à vigésima segunda estrofe, o zebu responde ao chamado e come do alimento sagrado. Ao ser mordido, o alimento "Sangra a seiva/ azul dos nobres", uma referência à psilocibina do cogumelo *Psilocybe cubensis*, que azula em contato com o ar, mas também ao divino e à nobreza, remetendo à colocação "sangue azul". Essa colocação possui uma origem problemática em sua etimologia mais aceita: a pele clara faz com que veias pareçam azuladas. Outra etimologia possível seria a associação com o azul celeste – portanto, o divino (SÁNCHEZ, 2011, p. 52). Esse termo foi adotado pela realeza espanhola para se destacar dos plebeus, de pele mais escura, graças ao sangue mouro e ao trabalho diário sob o sol (2011, p. 50). No poema da Regênese, a "seiva azul dos nobres" deve ser problematizada como ressignificação do original "sangue azul", focando-se não na acepção racista do termo, mas na ligação do azul com o celeste e o divino. A "seiva azul" do alimento sagrado nutre não o corpo, mas sim o espírito.

Na vigésima quinta estrofe, o urubu, após notar que o zebu foi alimentado e já não mais está à beira da morte, voa impacientemente em círculos sobre ele, engendrando um ataque. Com a ingestão do alimento mágico, da vigésima sexta à vigésima oitava estrofe, o zebu começa a recriar o Cerrado a partir de sua imaginação. Os limites entre mente e realidade se dissolvem, e o zebu, divinizado, torna-se capaz de imaginar o Cerrado restaurado, que logo toma forma fora dele: "Da mente do zebu/ vem a brotar/ toda uma nova flora".

Na vigésima nona estrofe – "Era um Deus e havia olvidado" –, o zebu relembra sua origem divina, tomada de referência da grande quantidade de cultos do passado que deram destaque mágico-religioso à figura do touro ou da vaca, geralmente como divindade ligada à terra e à fertilidade[52]. Nas duas estrofes seguintes, reconhece também sua culpa, sua sina de algoz do Cerrado, e estabelece-se como seu recriador, em busca de "livrar-se do pecado".

Na trigésima segunda estrofe, o urubu começa a se aproximar, diminuindo os círculos sobre a cabeça do zebu, até que na trigésima quarta estrofe ele voa "Já quase em linha reta", despencando em direção ao zebu para atacá-lo ainda vivo e finalmente saciar sua fome.

[52] Ver tópicos 3.3. Regênese Cerratense, 3.4.1. Análise: Deus Zebu e 3.4.2. Análise: Uruboi.

Da trigésima quinta à trigésima oitava estrofe, percebe-se que a criação do zebu está incompleta. O urubu faminto, e de paciência esgotada, ataca o zebu divinizado. Esse ataque, porém, não teria a consequência esperada pelo urubu e, ao comer da carne viva do zebu, ele toma parte em sua divinização e em seu ato de recriação. O ataque do urubu se torna parte fundamental do ato, selando o sacrifício do zebu. Desse modo, o urubu pode ser associado ao deus Mitras dos romanos, o tauróctono (matador de touro). O sacrifício do zebu, assim como do touro mitraico, é ao mesmo tempo voluntário e involuntário (JUNG, 1967, p. 1263).

Na trigésima nona estrofe, revela-se que, de um ato mítico – o consumo do alimento sagrado pelo zebu e da "carne em simbiose" do zebu pelo urubu –, gera-se uma mágica fusão das identidades das duas criaturas, seguida de cisão. As novas identidades formadas desse ato estarão para sempre imbricadas: Deus Zebu e Uruboi – Vida e Morte, dois aspectos complementares da Regênese Cerratense. A dualidade desses espíritos bovinos encontra paralelo com o Festival dos Bois-bumbás, de Parintins-AM, em que se celebram o Boi Garantido e o Boi Caprichoso (BRITO *et al*., 2010, p. 18).

Como gado de corte, o boi-zebu é um touro castrado, para tornar-se mais dócil e tenro. É "casto" não por escolha. De certo modo, é ambíguo – andrógino. Ele precisa incorporar aspectos do feminino e do masculino para recriar o Cerrado. Representa tanto feminilidade, maternidade e cuidado – na forma de vaca –, quanto masculinidade, força e brutalidade – na forma de touro. É um deus uno em sua dualidade: criador e protetor, destruidor e recriador – Mãe-Pai –, assim como o deus hindu Shiva (JUNG, 1967, p. 309). Porém, antes que Deus Zebu se consolide, o zebu incorpora o aspecto do feminino e o urubu do masculino.

Na última estrofe está indicada a força motriz para o ato da recriação: "a Fome". Pela inicial maiúscula, ela deve ser compreendida não como mera sensação fisiológica, mas como princípio arquetípico da natureza – mais essencial representação da necessidade.

Que não tenha sido o "bem e o mal" a definir zebu e urubu, ou os espíritos em que se transformam, representa a negação sobre uma dualidade maniqueísta na natureza. Há, é claro, dualidade, porém ela se desmorona perante a universalidade e unicidade da "Fome". Fome é Vida, tanto quanto é Morte. É Tânatos, mas também Eros. Deus Zebu incorpora Eros, o amor, o desejo de criação e conexão, enquanto Uruboi incorpora Tânatos, a morte, necessária à renovação e que nada seria sem a vida. Temos de lidar com esse "paradoxo inconcebível: tudo o que está ligado está separado; tudo o que está separado está ligado" (MORIN, 2007, p. 38).

A Fome exige religação.

3.4. Espíritos Cerratenses

Deus Zebu é deus, e é zebu, porém torna-se o Cerrado com seus espíritos, dissolvendo-se na própria recriação. Seguindo o poema da Regênese Cerratense, que abre o livro *Ró*, é apresentado o poema de Deus Zebu (escrito por mim), dando abertura ao ciclo ecológico restabelecido.

Deus Zebu, ao reconhecer sua própria divindade, reencontra-se com a sua natureza perdida por milênios de domesticação. E reencontra-se com a terra que habita, o Cerrado que engoliu, finalmente o regurgitando em sua inteireza. Ao recriar o Cerrado, ele o faz com a sua própria carne, com a ajuda do urubu executor. Desfaz-se na criação, tornando-se ela própria. Tudo estava escrito, o zebu, o urubu, o alimento sagrado, o ato sacrificial. Tudo unido num tempo oportuno – kairós[53]. Uma grande sincronicidade.

Como os demais espíritos que o seguem, Deus Zebu é também um híbrido – entre o mundano e o divino, a vida e a morte, o zebu e o alimento sagrado. Ao se desfazer na (re)criação, dá lugar, em um primeiro momento, à sua sombra – Uruboi –, que é apenas o primeiro dos sete espíritos animais que surgem com a recriação. Os demais espíritos, regentes das forças naturais dos cerrados, vão sendo apresentados através de seus próprios poemas e de representações inspiradas na arte rupestre. Nossos espíritos híbridos possuem nomes lúdicos, que surgem da simples aglutinação dos nomes dos animais (e no último caso, do animal e da árvore) que os compõem: Uruboi, Carcararaca, Saporuja, Tatupivara, Borbeija-floreta, Guariema e Jacarandaré.

Há humor na criação do nome desses espíritos cerratenses híbridos, o que não deve obscurecer sua profundidade, pois acreditamos que não há apenas contraste entre humor e seriedade, mas também harmonia. Os elementos lúdicos não devem ser uma distração para aqueles sensíveis à mensagem. Em realidade, são um acréscimo ao sentido da obra. Nesses nomes inventados, que são nada mais que a fusão dos nomes dos animais hibridizados, refletimos essa hibridização. E o que ela representa para nós é união, conexão, complementaridade – Amor (ver MATURANA, 2001, p. 47; MORIN, 2003, p. 45, 2007, p. 36-37). A recriação se faz sob o ideal de que nada mais deve estar apartado, para assim se corrigir o erro da profunda desconexão do humano com a natureza.

Enquanto a Regênese Cerratense constitui nosso mito cosmogônico, ou seja, relativo à criação de todo o Universo (Cerrado), o poema de cada animal é um “minimito” de origem,

[53] Conceito grego de tempo que representa o instante crítico ou oportuno, à diferença de Kronos, o tempo sequencial, e Aion, a eternidade (COURTNEY, 2019, p. 5; KINNEAVY; ESKIN, 2000, p. 433).

que narra a (re)criação de diferentes aspectos da ecologia do Cerrado. Cada espírito representa forças e elementos essenciais da vida no bioma. São eles nossas Oréades, ninfas dos campos e planaltos. O naturalista Carl Friedrich Philipp von Martius, que explorou as terras do Brasil Central nos idos de 1820, considerou o Cerrado como o reino das Oréades – as ninfas tutelares da *Regio Montano-Campestris* (BERTRAN, 2000, p. 18).

Como se pergunta o poema de Bertran, *Oréades Antigas*: "Não existem mais ninfas nem oréades de Cerrado,/ mas sobre-extasia a vida na terra,/ de natureza mudada, quiçá o definitivo desterro?" (BERTRAN, 2007, p. 247). Na ausência das Oréades, o Cerrado se aproxima de seu fim, mas não um fim definitivo. Graças ao mito da Regênese, podem as antigas Oréades retornar com o Cerrado.

Exceto por Deus Zebu e Jacarandaré, cada espírito animal, de Uruboi a Guariema, apresenta domínio sobre dois dos quatro elementos clássicos dos gregos: água, fogo, terra e ar – de modo que estão todos em comunicação e interação, encerrando o ciclo ecológico restabelecido. Nosso último espírito, Jacarandaré, apesar de ser aparentemente mais uma criação de Deus Zebu, nada mais é que sua face ancestral e impessoal. Jacarandaré e Deus Zebu – sendo duas faces da mesma moeda, ambos representantes da totalidade do Cerrado – englobam todos os espíritos, todas as forças naturais e, portanto, todos os elementos.

Uruboi, urubu-da-cabeça-preta (*Coragyps atratus*) e boi-zebu (*Bos indicus*), como sombra de Deus Zebu, incorpora a morte e o caos. Ele é a própria seca e as queimadas, limpando os campos mortos de onde brotará a vida nova. Do mesmo modo que nossa Regênese se inicia com o fim do Cerrado, o ciclo ecológico restabelecido se inicia com a seca, a queimada e a morte, para que a vida possa voltar a prosperar. As queimadas que traz não são mais aquelas causadas de forma muitas vezes inconsequente pelo ser humano, e sim as queimadas naturais do Cerrado. Uruboi se associa ao sol e aos raios, que são causa do fogo natural (MIRANDA *et al.*, 2010, p. 24). Assim como o urubu, Uruboi é um renovador, come o que está morto abrindo espaço para que brote nova vida. Portanto, não apenas incorpora os aspectos terríveis do sol e do fogo, mas também sua essência criadora. Seus elementos são terra e fogo. Seu poema foi escrito por mim.

Carcararaca, carcará (*Caracara plancus*) e jararaca (*Bothrops moojeni*), é responsável por guiar os caminhos do fogo, controlando a destruição caótica de Uruboi, escolhendo o que deve viver e o que deve morrer, como um predador consciente. Como guia do fogo, ele traz também os dias e as noites, guiando o caminho do sol e das estrelas. Seus elementos são fogo e ar. Seu poema foi escrito por Lucas Ramos.

Saporuja, sapo-cururu (*Rhinella cerradensis*)[54] e coruja-buraqueira (*Athene cunicularia*), é a anciã que chama as chuvas para curar a terra queimada e fazer rebrotar a vida, após a destruição de Uruboi e Carcararaca. Seus elementos são fogo e água. Seu poema foi escrito por Pedro Barros.

Tatupivara, tatu-canastra (*Priodontes maximus*) e capivara (*Hydrochoerus hydrochaeris*), é senhora dos subterrâneos e suas águas, das nascentes e dos rios, que sorve as águas derramadas por Saporuja, fazendo-as retornar ao solo. Seus elementos são água e terra. Seu poema foi escrito por mim.

Borbeija-floreta, borboleta-azul (*Morpho helenor*) e beija-flor-tesoura (*Eupetomena macroura*), é o espírito do florescimento, da fertilidade e dos encontros fortuitos do amor, que, em grande parte, acontecem após as chuvas, nas poças e nos rios. Seus elementos são água e ar. Seu poema foi escrito por Daniela Bressan.

Guariema, lobo-guará (*Chrysocyon brachyurus*) e seriema (*Cariama cristata*), tem o domínio dos ventos. Após as uniões engendradas por Borbeija-floreta, Guariema promove a dispersão das sementes e dos animais, definindo os limites do Cerrado e sua relação com os biomas circundantes. Seus elementos são ar e terra. Seu poema foi escrito por João Foti.

Jacarandaré, jacaré-do-papo-amarelo (*Caiman latirostris*) e jacarandá-boca-de-jacaré (*Jacaranda brasiliana*), aparece como um retorno a uma imagem ancestral da divindade criadora – como Árvore da Vida. Seu poema foi escrito por Gabriel Pérez.

Ao final da função de Guariema, deve-se compreender um retorno a Uruboi, à seca e à queimada, aos elementos terra e fogo, dando reinício ao ciclo ecológico. De Uruboi a Guariema forma-se um "círculo cerrado", um Ouroboros, representando ao mesmo tempo o território do Cerrado, seu ciclo ecológico e todo o Universo.

Deus Zebu é o ponto zero, fora da curva, assim como Jacarandaré. O que quer dizer que não fazem parte do ciclo ecológico, que se fecha com Guariema e Uruboi, mas sim de um ciclo mítico de recriação. Jacarandaré, como nossa Árvore da Vida, representa o Cosmos e o tempo mítico. Dele, que é também a representação da ancestralidade, surge um novo começo para o ser humano, que virá em seguida, em seu próprio poema: **Homo Cerratensis**.

Dentro do ciclo mítico, cada espírito corresponde a etapas que o *Homo cerratensis* terciário percorre em direção à reconexão com o *Homo cerratensis* ancestral[55]. Desse modo, a

[54] O termo em latim "*cerradensis*", para "relativo ao Cerrado", é utilizado na biologia ao menos desde 1990 (HERSHKOVITZ, 1990). Porém, Bertran cunhou o termo como "*cerratensis*" (com "t" em vez de "d"), em 1994, no livro *História da Terra e do Homem no Planalto Central*, referindo-se ao ser humano no Cerrado – o *Homo cerratensis* (BERTRAN, 2000, p. 20).

[55] Ver tópico 3.5. Homo Cerratensis.

passagem de Guariema a Jacarandaré deve também ser compreendida como a completa ascensão do Homo Cerratensis, que, ao se reconectar com sua natureza ancestral, pode então renascer. Guariema, como nosso Hermes, mensageiro dos deuses e guia das almas (HENDERSON, 2008, p. 202-204), é também aquele que permite a reconexão do ser humano com sua natureza perdida.

Após o primeiro ciclo, Deus Zebu, que se sacrificou pela renovação do Cerrado, cede lugar a seu espírito ancestral: Jacarandaré. Como no culto a Mitras, o sacrifício do bovino é um sacrifício ao inconsciente e à terra, que torna possível a união de opostos, resultando em uma liberação de energia. Como diz Jung (1967, p. 686, tradução minha):

> [...] o ato de sacrifício é a fertilização da mãe: a serpente-demônio ctônica bebe o sangue, a alma, do herói. Desse modo, a vida se torna imortal, pois, como o sol, o herói se regenera pelo autossacrifício e retorno à mãe.

No ato da destruição e da recriação, Deus Zebu retorna a Jacarandaré. São na realidade dois aspectos de uma mesma coisa, a "*prima materia*" de Paracelso, que é bissexual e se autofecunda, gerando a si mesma (JUNG, 1967, p. 469). Muitos mitos falam sobre como o herói mítico estava encerrado em um maternal tronco de árvore (JUNG, 1967, p. 321). Deus Zebu também estava encerrado dentro de Jacarandaré, ainda invisível, e o fruto que este concede possibilita a Deus Zebu se manifestar, recriando todo o Cerrado e seus espíritos. O Homo Cerratensis também aguarda dentro de Jacarandaré[56] pelo momento de seu renascer. Assim, seu poema encerra nossa cosmogonia, restabelecendo o humano à natureza.

A seguir, apresento as análises dos poemas e das artes que acompanham nossos espíritos, revelando também diversas inspirações para nosso projeto, encontradas, sobretudo, na obra de Bertran e nos paredões de rocha do Planalto Central do Brasil.

3.4.1. Análise: Deus Zebu

Antes de prosseguir com a análise do poema de Deus Zebu, é interessante evocar os referenciais de inspiração para sua criação. Em primeiro lugar, está a hipótese de Terence McKenna sobre a identidade do *soma* e a razão para a sacralidade do zebu. Porém, outros poemas de Bertran, além do já citado *O Berro da Vaca*, formaram também as bases para a

[56] Ver tópico 3.5. Homo Cerratensis.

ideia de um deus bovino para nosso mito. Diz a primeira parte de *A Vaca e as Montanhas* (BERTRAN, 2007, p. 215):

I

Essa terra não é minha. O Ser mô-la emprestou
para a guarida dos bichos e gentes inocentes

Essas palavras não são minhas. O Ser mô-las confiou
para deitá-las ao mundo e ver o tintilar que fazem
no rolar das ribanceiras.

Eu me empresto, mas não sou meu definitivamente.
E assim te rendo graças
pela convulsão desta vida feliz e infeliz
sem outra ao lado em que pontilhar as ilhas de sonho.
Sem outras ao longo de mares de Cerrado.

Eu me invento. Tu me interpretas e reinventas. Meu útil e meu inútil ser.

Entendo essas como as palavras do zebu, a quem foi concedido o poder recriador e que se "empresta" e rende graças ao Cerrado. Ainda diz a segunda parte: "Estúpido animal que ama e mata-se/ de desamor/ nos sertões fundos do Canabraval" (BERTRAN, 2007, p. 216). Como o zebu que amou o Cerrado e matou-se de desamor por tê-lo devorado… A terceira parte do poema, porém, claramente eleva em importância espiritual a figura da vaca (BERTRAN, 2007, p. 215):

III

A vaca antecede ao homem,
sustenta-lhe teta, revela-lhe
a insuspeitável paz
da Natureza.

A vaca do seu giro global
daquele pasto
conhece todos os segredos minerais
e transeminais que sempre sonhamos.

Esquecidos
que somos impuros.
E as vacas não.

Pela pureza da vaca, ela pôde ascender e inventar-se como o Cerrado, a terra que o "Ser" lhe emprestou "para a guarida dos bichos e gentes inocentes". Cabe aos novos *Homo cerratensis* interpretá-la e reinventá-la, através da cultura e da arte. Em nosso mito, o "Ser" do poema de Bertran seria Jacarandaré, nossa representação ancestral do Cerrado, que trouxe a semente do alimento sagrado do zebu, possibilitando o ato de recriação.

Outro poema de Bertran (2007, p. 235), embora não cite vaca ou boi, pode ser imaginado como as palavras do zebu:

No Cerrado

Aqui na sutil matéria em que piso,
algures foi sertão bonito e incógnita inocência
das brutezas que repiso.

Tudo tem um limite sábio. Não ser. E ser:
desvãos que corroem toda memória.

Às vezes, se os cajueiros novos florem,
é mais útil morrer pelos inocentes
do que cambalear pernas inúteis.

Uma vez sonhei tudo isto.
Será que, em belo dia,
terei inventado o Cerrado?

Não, não, não. Ele, ó inclemente Cerrado,
inventou-me.

Rendo-lhe lágrimas e culpas. E te amo, Cerrado,
nos teus galhos secos.
Até me dizeres Sim e Não, para o que fazer
com teus vacilantes adoradores.

O zebu se pergunta, no ato da criação, se teria ele inventado o Cerrado, porém logo conclui: “Não, não, não. Ele, ó inclemente Cerrado,/ inventou-me”. Foi o Cerrado ancestral a inventá-lo. Portanto, o zebu ama ao Cerrado e lhe rende “lágrimas e culpas”. Reveste-se do pecado da destruição e morre “pelos inocentes”.

No poema *Drogas Poderosas*, diz Bertran (2007, p. 285):

“F”

Um dia, no Sertão,
o Estio,

vira Boi e Poesia.

O estio no sertão “vira Boi e Poesia”, assim como, pela poesia, em nosso mito, o zebu torna-se sertão e estio: Deus Zebu e Uruboi.

O poema de Deus Zebu, que se tornou o próprio sertão, se inicia com uma aglutinação de seu nome: “DeuZebu”. Essa aglutinação faz referência à expressão “deu zebra”, que indica, no futebol, a vitória de um time fraco sobre um forte, e em geral, a ocorrência de algo pensado impossível, como a tiragem da zebra no Jogo do Bicho (VEJA, 2016). Quando o

poema anuncia “DeuZebu”, isso significa que o impossível aconteceu e que o time mais fraco até então – a natureza – teve vitória sobre sua destruição.

“DeuZebu” também soa similar ao nome de um conhecido demônio da mitologia judaico-cristã: Belzebu. Porém, essa coincidência não deve inspirar qualquer ligação satânica, mesmo porque, em sua origem, Belzebu nada mais é que um deus pagão canaanita da fertilidade, cuja representação simbólica é de touro (MILLER, 2000, p. 32). Em uma explicação possível para o nome Belzebu, o deus conhecido como Baal (Senhor), teria sido pejorativamente batizado com a alcunha “zebu” (mosca), tornando-se “senhor das moscas”, e, desse modo, equacionado ao estrume, às moscas e à doença, e mais tarde a Satã, na demonologia medieval cristã (MCLAUGHLIN, 2010, p. 136 e 160). Atenhamo-nos, portanto, à figura original de Baal, como touro e deus da fertilidade. No culto a Baal, a seca representava seu tempo no submundo e seu retorno trazia as tempestades que restauravam a terra infértil (TOORN *et al*., 1999, p. 134). Baal não era um deus “criador” em sentido pleno, pois não criou por completo o Mundo, mas o recriou e reorganizou, através do seu caráter de Fecundador e ao poder cedido pelo deus El (ELIADE, 1972, p. 79). Do mesmo modo, Deus Zebu recria o Cerrado após receber seu poder de Jacarandaré[57].

Seguindo com a análise do poema de Deus Zebu, na segunda estrofe ocorre a evocação dos quatro elementos clássicos – “Vento, chama/ terra, água” –, uma quaternidade que forma tudo aquilo que há no mundo natural. Outros dois elementos o seguem – “bicho” e “planta” –, representantes da vida. Mais dois elementos, conectados, representam uma dualidade/unicidade entre matéria e espírito: “Pedra-Luz”. Essa imagem poética também se associa ao cristal – formação geológica que dá fama à Chapada dos Veadeiros – ou ao ouro, que atiçou a sanha dos bandeirantes e levou Anhanguera II a fundar a Cidade de Goiás, a “esfinge desvendada”[58] (BERTRAN, 2000, p. 79). O cristal pode simbolizar o inconsciente coletivo, a matriz dos arquétipos (ver JUNG, 2000, p. 91). E o ouro, na alquimia, representa a divinização da matéria e a elevação espiritual (ver JUNG, 1991, p. 45). A terceira estrofe do poema completa a sequência com a palavra “Coisa”, indicando sua natureza incerta.

A quarta estrofe esclarece a divindade do zebu como “Ser dos seres”, uma consciência onipresente, como o deus Mitra da Pérsia, protetor do gado, cujo epíteto diz “de largos pastos, mil ouvidos e dez mil olhos” (MÜLLER, 1887, p. 196). Na quinta estrofe, o Cerrado é a terra-mãe, com a qual o zebu se confunde; e são ambos “*Aqua Mater*” (água mãe), expressão latina inventada, representando o mesmo que a *aqua permanens* (água permanente) da

[57] Ver tópico 3.4. Espíritos Cerratenses.
[58] Ver tópico 3.5.1. Análise: Homo Cerratensis.

alquimia, a "água viva", que tem "a propriedade de dissolver tudo o que é sólido e coagular tudo o que é líquido" (JUNG, 2000, p. 143). O "inconsciente, quando interpretado no nível subjetivo, tem a mesma significância maternal que a água" (JUNG, 1967, p. 321, tradução minha). Como diz Vera Catalão (2014, p. 318): "Na psiquê humana a água lembra o útero materno, aquático pouso do embrião, espaço noturno e sonoro do feto".

O Planalto Central é velho, pelas suas formações rochosas de um bilhão de anos, porém torna-se novo – renovado – pelo ato mágico de Deus Zebu. Do "Planalto Astral", toma forma o novo Cerrado. Trata-se de um Planalto arquetípico, com referência ao "plano astral", lugar dos sonhos e dos espíritos (PARACELSO, 1976, p. 35).

Na sexta estrofe, Deus Zebu é "Imatéria". Não é meramente "imaterial", mas algo que se opõe à matéria: o mental ou espiritual. Ou seja, é força psíquica e criadora que desfaz a si mesma, refazendo a vida no Cerrado e os espíritos que o regem. Esses espíritos cerratenses são as "estranhas sínteses/ Espírito-Animal" que se criam para controlar os elementos e balancear a vida, estabelecendo perfeito equilíbrio ecológico para o bioma.

Nas religiões, há uma tendência maior à multiplicidade que à unidade. Uma divindade pode dividir-se em dois, três ou mais, e pode também apresentar-se em diversos aspectos, ou possuir muitos nomes (JUNG, 1967, p. 168). Em nosso mito, Deus Zebu transforma-se no Cerrado e seus espíritos, que representam, portanto, seus diferentes atributos. Jacarandaré é também um aspecto de Deus Zebu, e vice-versa – um contido no outro –, as faces velha e jovem de um mesmo deus. Relação semelhante ocorre na cosmologia Karajá, em que *Kanysiwè*, o herói mítico e demiurgo criador, "é apenas uma das muitas formas assumidas por *Xiburè*, esta sim a entidade geradora de quase tudo que existe na superfície da terra e em outros planos cosmológicos" (TORAL, 1992, p. 145).

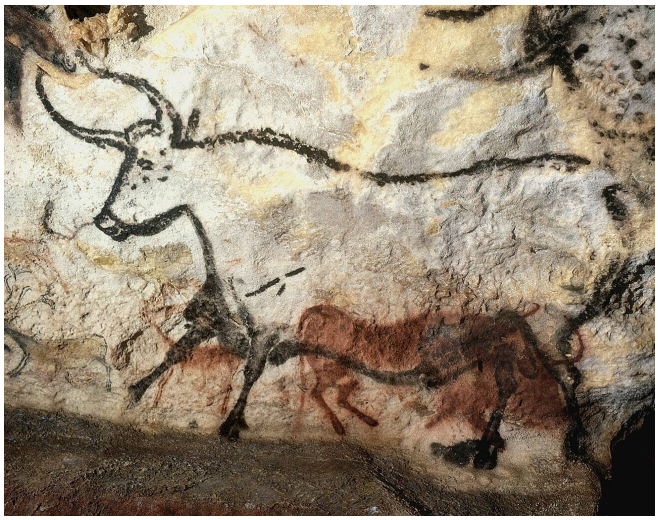
Na sétima estrofe, Deus Zebu envolve a tudo, e dentro dele se revolve o Cerrado, que "Renasce/ Retorce/ Remorre". Ou seja, restabelecem-se os ciclos naturais da vida no Cerrado, sendo a morte fundamental ao renascer da vida. O posicionamento dessas últimas três palavras no poema, em estilo de poesia concreta[59], indica a lógica circular do eterno retorno.

A imagem de Deus Zebu inspira-se no famoso e antiquíssimo retrato do ancestral do boi, o auroque, encontrado na caverna de Lascaux, na França (MAURIAC, 2011, p. 9). Ao contrário do auroque de Lascaux, Deus Zebu é mocho e tem o "cupim", presente apenas nos zebuínos e seus cruzamentos, como o gado da raça Tabapuã. Vê-se no dorso do animal uma marca semelhante a uma lança, ou ferida (ver BATAILLE, 2015, p. 24). Na arte de Deus

[59] A poesia concreta se dá conta do espaço gráfico, sendo assim: "estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear" (CAMPOS *et al*., 1977, p. 78).

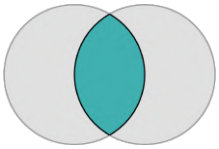
Zebu, há quase na mesma posição uma figura que representa a chaga que o urubu impôs ao zebu. Essa figura é a *vesica piscis*, ou *mandorla*, um símbolo do feminino, da criação e da unidade (TODOROVA, 2011, p. 227). Esse símbolo se encontra associado ao último dos arcanos maiores do tarô, o Mundo, que logo dá origem ao Louco, primeiro dos arcanos, dando reinício ao ciclo (ver JODOROWSKY; COSTA, 2016, p. 54). Do mesmo modo, Deus Zebu, fazendo retornar o Cerrado ancestral, gera primeiro o lunático[60] Uruboi.

Figura 57 – Auroque de Lascaux



Fonte: Centre National de Préhistoire.

Figura 58 – *Vesica piscis*



Fonte: Tom Ruen.

Figura 59 – O Mundo e o Louco no tarô de Marselha

Fonte: Tarô de Marselha restaurado por Jodorowsky e Camoin.

[60] Como o poema de Carcararaca descreve o caminhar de Uruboi.

Abaixo da *vesica piscis* há três traços que representam as marcas das garras do urubu, mas que também remetem à mais ubíqua inscrição encontrada em gravuras rupestres no Planalto Central: as "pisadas de ave", também interpretadas como "símbolos femininos" (SCHMITZ *et al*., 1984, p. 17 e 24). Um outro conjunto de figuras da arte rupestre europeia serviu de representação ao alimento sagrado, a "estranha flor" que acompanha Deus Zebu. Essas figuras se encontram em Selva Pascuala, na Espanha, acompanhando uma figura bovina, que serviu de inspiração à arte de Uruboi. Pesquisadores associam essas figuras ao cogumelo *Psilocybe hispaniola*, que também tem aparência retorcida, está associado ao gado (pois cresce de estrume bovino) e possui propriedades psicoativas que fazem dele forte candidato à cultuação mágico-religiosa (AKERS *et al.*, 2011).

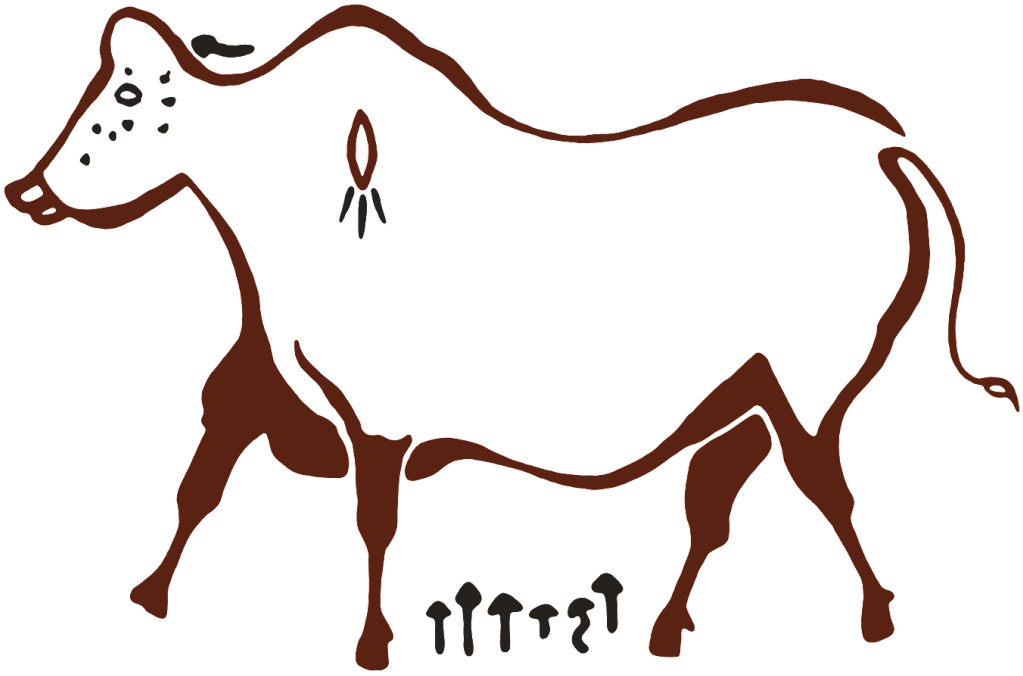
Figura 60 – "Pisadas de ave" em Serranópolis-GO

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 61 – Touro e cogumelos pictográficos em Selva Pascuala, Espanha

Fonte: AKERS *et al*., 2011, p. 3.

Figura 62 – Arte de Deus Zebu



Fonte: Thiago Chaibub.

3.4.2. Análise: Uruboi

Uruboi, sombra de Deus Zebu, que surge da união e subsequente cisão de urubu e zebu, apresenta-se caindo do vasto azul do céu em tempo seco, sem nuvens. O "caminhar em brasa" é a quentura do sol castigante do sertão, ou o fogo que se forma no capim seco (embora se forme geralmente de raios, que precedem as chuvas – ver MIRANDA *et al.*, 2010, p. 24). Uruboi é como o ser sol dos indígenas Yanomami: *Mot*^{h}*okari* – que desce do "peito do céu", baixando "os pés na floresta", torrando as árvores e assando a terra (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 202)[61].

Na segunda estrofe, a "Pata incandescente", tanto sol quanto fogo, quebra a terra e desperta as resistentes sementes de espécies estacionais do Cerrado, que carecem do fogo para a quebra da dormência (NASCIMENTO, 2001, p. 31). O fogo também tem papel na dispersão

[61] Interessante notar que o meu contato com a obra de Davi Kopenawa e Bruce Albert só ocorreu em 2019, após a escritura de todos os poemas. No entanto, encontrei nela fortes paralelos com os nossos espíritos.

das sementes, fazendo abrir frutos que as carregam (ANDRADE; MIRANDA, 2010, p. 106). A produção de frutos e flores do Cerrado é estimulada pelo fogo. Algumas orquídeas terrestres do Cerrado somente florescem após sua passagem (MUNHOZ; AMARAL, 2010, p. 95), como a planta cabelo-de-índio (*Bulbostylis paradoxa*), que em apenas um dia após a queimada começa a florescer (FIDELIS *et al.*, 2019). A "viva chama" de Uruboi é não apenas fogo, mas a própria vida. A seca também traz vida, no amadurecimento das frutas e florescer de árvores, como o ipê-amarelo.

Uruboi é principalmente masculino, pois incorpora a agressividade do fogo, do sol castigante e do urubu em ataque. Porém, como a Morte nas tradições latinas, é também feminino (ver GUTHKE, 1999), fazendo retornar à terra o que dela veio. Afinal, Uruboi não apenas complementa Deus Zebu, mas faz parte dele, e também o possui em si. Morte e Vida são inseparáveis. Uruboi também é vida, pois, sem a morte, a vida não pode recomeçar.

Se os cerrados típicos, as savanas, são resultado ou não de queimadas antrópicas é ainda um problema em discussão. O fogo ocorre no Cerrado há pelo menos 32 mil anos, segundo as evidências científicas. Embora a presença humana na América do Sul desde esse período tenha sido confirmada no Piauí, a evidência para a ocupação humana no Brasil Central só vai até 11-13 mil anos, o que leva a acreditar que o Cerrado sofre com queimadas sazonais desde antes da presença humana. De todo modo, o regime de queimadas antrópicas foi, desde tempos pré-históricos, um fator determinante para a formação da vegetação de cerrados atuais e, desde a colonização europeia, aumentou-se a frequência dessas queimadas (MIRANDA *et al*., 2010, p. 24). O fogo como fenômeno natural no Cerrado deve ser aceito somente em regime próximo ao praticado pelo indígenas Jê: "incêndios iniciados por raios durante a estação chuvosa e um mosaico de queimadas prescritas com baixa frequência durante a estação seca" (2010, p. 25).

Nas terceira e quarta estrofes, "Uruboi" tem cabeça preta, como de sua metade – o urubu-de-cabeça-preta –, mas também como o folclórico Boi da Cara Preta da cantiga de ninar, controverso pela associação com o racismo. Porém, a presença do boi preto na literatura de cordel revela a nobreza desse personagem na cultura popular, como pacífico e valente herói, que foge da opressão de sua escravidão (FEIJÓ, 2011, p. 141).

Uruboi é também uma "tocha negra", o fogo devorador, uma representação da morte, à espreita de toda a vida e consumidora do capim seco – como o fogo – e da carne apodrecida – como o urubu. O aspecto do fogo destruidor se aproxima mais intimamente do lado bovino de Uruboi, pois é principalmente graças ao gado que são feitas queimadas no Cerrado, para abrir pastos ou cultivos de soja, voltados principalmente à produção de ração animal (OLIVEIRA;

SCHNEIDER, 2014, p. 3). O boi possui, em diversas culturas, ligação simbólica com a terra e a fertilidade, sendo muitas vezes sacrificado aos deuses em prol do crescimento das lavouras. Porém, ele pode ser também o próprio sacrificador (FEIJÓ, 2011, p. 144).

Em seu papel de imolador do Cerrado, pode-se comparar Uruboi ao bíblico Moloch, comumente representado como uma estátua de bronze com cabeça de touro e braços estendidos, a receber crianças oferecidas em sacrifício para serem consumidas pelo fogo em seu interior (RUNDIN, 2004, p. 429). Moloch representa a civilização industrial no filme *Metrópolis*[62] (1927), de Fritz Lang, e no poema *Howl*[63] (1959), de Allen Ginsberg, do mesmo modo como nosso zebu representa a destruição antrópica do Cerrado. Uruboi remete também a essa destruição, porém é, acima de tudo, representante da seca e do fogo natural.

Uruboi tem equivalentes nos espíritos Yanomami do tempo seco, do sol e do fogo comedor: *Omoari*, *Mot^{h}okari* e *naikiari wakë*. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 197). Como diz o xamã Davi Kopenawa: "se os brancos acabarem destruindo a floresta, *Omoari*, esfomeado e enfurecido, não irá mais embora. A terra árida e ardente passará a ser só dele, para sempre" (2010, p. 477). Em sua relação mítica com o Cerrado, porém, Uruboi encontra antecedente na figura do Urubu-rei, do mito de criação Karajá. O Urubu-rei é enganado pelo demiurgo *Kanysiwè*, que o obriga a lhe dar seu cocar (*raheto*), que é então colocado no firmamento e transformado em sol. Porém, já existia sol – o que houve, no mito Karajá, foi sua recriação ou reorganização (NUNES, 2016, p. 130). Do mesmo modo, no mito da Regênese, ocorre transformação e reconstrução do que sempre esteve presente, mesmo que apenas em potência. Graças a Deus Zebu, Uruboi transforma-se no sol sobre o Cerrado.

Na quinta estrofe, Uruboi reveste a serra "em negro véu". Essa imagem poética veio a mim pela triste visão de uma enorme queimada na Chapada dos Veadeiros, no norte de Goiás. Uma comprida linha de fogo, laranja incandescente, se estendia da pista ao horizonte, "devorando" pouco a pouco a mata seca, dividindo a serra em duas: uma coberta de escuras e opacas cinzas e densa fumaça, e outra dourada da mata seca reluzindo ao sol. Pouco a pouco, a veste dourada da serra era substituída por um "negro véu". Essa imagem poética também tomou de inspiração o nome científico do urubu-de-cabeça-preta: *Coragyps atratus*, que significa "corvo-abutre", "vestido de luto" (URUBU-DA-CABEÇA-PRETA, 2021, *s. p.*).

---

[62] "Moloch" no filme *Metrópolis* (14'-17'): https://youtu.be/Vnp_TAb52AI?t=840

[63] "[…] Moloch cujo peito é um dínamo canibal! Moloch cuja orelha é uma tumba fumegante!/ Moloch cujos olhos são mil janelas cegas! Moloch cujos arranha-céus erguem-se nas longas ruas como Jeovás sem-fim! Moloch cujas fábricas sonham e coaxam na neblina!/ […] Moloch cujo amor é óleo e pedra sem-fim!" (GINSBERG, 1959, p. 17, tradução minha).

Um chamado a Uruboi, na sexta estrofe, é tomado de empréstimo da Umbanda, religião sincrética afro-brasileira, que em certas linhas incorpora o "caboclo Pena Preta", espírito associado ao urubu-de-cabeça-preta (GARIBALDI, 2011).

Na sétima estrofe, ganha as alcunhas "Deus da seca" e "Senhor da fúria". Uruboi é representante da seca, do sol, do calor, do fogo, da queimada – em suma: da ecologia do fogo no Cerrado. Também representa morte e caos. O fogo é mortal, porém é também criador: ele limpa o terreno para que nova vida possa brotar. Graças a ele, na oitava e última estrofe, o Cerrado pode provar sua eternidade ao ressurgir das cinzas, como uma fênix (ver BORGES; GUERRERO, 2005, p. 12).

Figura 63 – Urubus-de-cabeça-preta (*Coragyps atratus*)

Fonte: Daniela Bressan.

A inspiração principal à ilustração de Uruboi foi uma figura bovina encontrada no mural de Selva Pascuala, na Espanha[64] (AKERS *et al.*, 2011, p. 3), porém suas asas são inspiradas no estilo da arte rupestre de Serranópolis, Goiás. A imagem de Uruboi que criei, com cabeça e asas de urubu, se assemelha ao Boitatá de Santa Catarina (como retratado por Franklin Cascaes), que da cobra-de-fogo do mito amazônico original – representante mítica do fogo-fátuo nas matas – tornou-se um boi voador em sua versão regional catarinense (PILAR, 2013, p. 5). E por falar em boi voador (como diria Chico Buarque[65]), não poderia deixar de citar a famosa artimanha do conde de Nassau, em Recife, que mandou empalhar um boi e o fez "voar" para atrair pagantes à sua ponte recém-construída (CALADO, 1668).

[64] Ver acima, no tópico 3.4.1. Análise: Deus Zebu.

[65] Na música *Boi voador não pode*: "Quem foi, quem foi/ Que falou no boi voador/ Manda prender esse boi/ Seja esse boi o que for" (CALABAR, 1973).

Figura 64 – *Boitatá*, por Franklin Cascaes: nanquim sobre papel, 47,8 x 64 cm, 1968

Fonte: Franklin Cascaes.

Figura 65 – Arte de Uruboi

Fonte: Thiago Chaibub.

3.4.3. Análise: Carcararaca

Nas três primeiras estrofes do poema de Carcararaca, nossa fênix cerratense, compreende-se sua origem e relação cósmica: vem “do infinito”, da escuridão sem fim da noite (ou do carvão), cintilando “em seu voo/ rastejante”, trazendo a luz. Parte ave de rapina, parte serpente peçonhenta, Carcararaca é uma serpente alada. Ao acender “a Enorme Fogueira” e apagar “as estrelas”, Carcararaca traz o sol nascente, “rubro”, como aparece na seca, filtrado pelas partículas de poeira no ar. Como guia do sol, pode ser comparado ao deus grego Hélios e sua carruagem solar (LOEB, 1914; JUNG, 1967, p. 1159).

Nas quarta e quinta estrofes, a luz rasteira do sol nascente cria a projeção de sombras das árvores tortas contra a poeira no ar, criando “tortas silhuetas”, ao mesmo tempo que o “espírito-serpente” aproxima-se por terra, pronto para a caçada. Da sexta à décima estrofe, Carcararaca revela-se como predador, como ambos os animais que o formam: o carcará e a jararaca. Como “eterno rapinanço” do Cerrado, Carcararaca não mata de forma caótica; é um predador consciente da necessidade do equilíbrio entre vida e morte.

Muito ouvida no Ateliê Matriz, a música *Carcará* (1981), de João do Vale, foi uma grande inspiração para esse espírito (JOÃO, 1981, *s. p.*):

Carcará quando vê roça queimada
Sai voando e cantando
Carcará

Vai fazer sua caçada
Carcará
Come inté cobra queimada

Mas quando chega o tempo da invernada
No sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim não passa fome
Os burrego que nasce na baixada

Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Não vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que homem
Carcará
Pega, mata e come

Da décima primeira à décima quarta estrofe, Carcararaca segue a contemplar a ecologia do fogo, primeiro representada por Uruboi, como sol e queimada. Carcararaca é um guia do fogo, tanto o fogo da queimada, quanto do sol e das estrelas. Do mesmo modo que ele

traz o dia e a noite, guiando o caminho dos astros no firmamento, ele traz o vento que irá guiar os caminhos do fogo na mata. Ele é responsável pela queima controlada, como na coivara, técnica agrícola de comunidades tradicionais e indígenas. Por sua relação com as chamas, e como serpente, Carcararaca se associa à figura tradicional de Boitatá, a cobra-de-fogo (ver PILAR, 2013, p. 5).

Carcararaca se associa também ao tubo gerador do vento da liturgia mitraica. O vento surge do sol, a partir de um tubo, ou falo, que dele se estende. Esse tubo fálico, gerador dos ventos, como o próprio sol, é frutificador e criador, e pode ser associado à figura da serpente, como atributo da imagem do sol, como no ureu egípcio, ou como a *serpente mercurial* da alquimia, símbolo de transformação psíquica e da libido (JUNG, 1967, p. 168).

Três aves de rapina – não do Cerrado, mas de outra savana: a australiana – são conhecidas por levantar galhos em chamas e espalhar o fogo na mata para espantar suas presas (BONTA *et al.*, 2017). O fogo de Uruboi é caótico, porém, através do oportunista Carcararaca, seus caminhos são desenhados de forma justa, trazendo morte na medida certa. “Em um vulto/ Carcararaca abraça a brasa/ num voar acrobático/ E pelas matas/ onde se deve vida/ deixa seu rastro cromático”. Sua passagem é marcada pela mata queimada, agonizando em fagulhas despertas pelo vento.

Da décima quinta à décima sétima estrofe, a “serpente emplumada” começa a se retirar, concluindo seu ofício. O termo “serpente emplumada” remete ao deus asteca da morte e ressurreição: Quetzalcóatl (GROF, 1994, p. 20; QUETZALCÓATL, 2019). A “mata cansada”, dos rigores da seca, se prepara para a “nova criação”. Será o próximo espírito do Cerrado o encarregado de encerrar definitivamente o ciclo ecológico do fogo, dando início ao ciclo das águas. Serão “as águas de Saporuja” a trazer a “nova geração”. Carcararaca traz a água do solo de volta aos céus, além de representar atividade e movimento, assim como o orixá dos cultos de raiz iorubá Oxumaré, a serpente-arco-íris (VERGER, 1981, p. 78).

Nas décima oitava e nona estrofes, Carcararaca se recolhe de volta aos céus, trazendo um “negro manto” – a noite –, anunciando o “enterro da Suprema Chama” – outra imagem poética do sol, agora poente. “O abismo da escuridão”, o céu noturno, oculta em sua escuridão “o já gelado chão”, que rapidamente perde calor na noite fria. Como predador, Carcararaca incorpora principalmente um aspecto masculino, mas, assim como os demais espíritos, também possui em si seu aspecto complementar feminino: é protetor. Seu sopro é consciente e guia o fogo pelos caminhos certos, não permitindo que a vida se extinga. Assim como traz o dia e o calor, Carcararaca traz também a noite e o frio.

Nas últimas duas estrofes do poema, o “breu” captura “lampejos”, presos às escamas de Carcararaca. Das fagulhas geradas pela queimada, formam-se as estrelas no céu. E com o ápice da noite, ouve-se a sinfonia das criaturas noturnas nas imensidões de chapadas.

A arte que representa Carcararaca foi inspirada em três diferentes pinturas rupestres representadas no Memorial das Idades do Brasil. Seu corpo serpentino se inspira na Pedra do Boi, Iati-PE, que parece representar um evento cósmico, figurando uma enorme serpente que parece morder o sol e deslizar sobre as estrelas (BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 36 e 43). A segunda, uma famosa pintura da Lapa das Araras, em Serranópolis, com cabeça de perfil e corpo de frente, semelhante às águias dos brasões medievais, inspirou a apresentação imponente de Carcararaca, além de suas asas e garras (2004, p. 37 e 43). Em fevereiro de 2021, vi pessoalmente e fiz registros dessa pintura. Uma terceira pintura, do Rio Negro, Amazonas, também representada no Memorial, se assemelha aos padrões da jararaca e, desse modo, dá textura ao corpo de Carcararaca (2004, p. 39 e 45).

Figura 66 – Representação da Pedra do Boi no Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Lucas Ramos.

Figura 67 – Reprodução de pintura do Rio Negro-AM no Memorial

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 68 – Arara da Lapa das Araras, em Serranópolis-GO

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 69 – Arara de Serranópolis em reprodução no Memorial

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 70 – Carcará (*Caracara plancus*)

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 71 – Jararaca-do-cerrado (*Bothrops moojeni*)

Fonte: Laurie Vitt.

Figura 72 – Arte de Carcararaca

Fonte: Thiago Chaibub.

3.4.4. Análise: Saporuja

Como na liturgia mitraica – "Silêncio é comandado, e a visão de luz é revelada" (JUNG, 1967, p. 162, tradução minha) –, através do silêncio, pode-se observar a luz interior. Assim, o "Silêncio" que inicia o poema de Saporuja apenas lhe abre espaço para que possa se revelar, através de seus raios. Antes que se revele, porém, seu poema desenha novamente, da primeira à quinta estrofe, o triste cenário trazido por Uruboi. A "terra ardida suspira cinzenta" e as árvores "vestem luto", após meses de seca e dias de queimada. No céu ainda não se veem nuvens, e os dias seguem "rastejados/ pelo voo de Carcararaca" – infindáveis.

Porém, na sexta estrofe, chega a "noite bravia", e com ela surge o orvalho, pontilhando a mata de frias gotículas. Da sétima à nona estrofe, os cupinzeiros "farfalham" em atividade, sentindo a chegada da umidade. Ao fim da tarde, as aleluias, ou siriris, a casta alada de cupins, saem da terra em revoada, buscando parceiros para acasalar e fundar novos cupinzeiros (FERREIRA *et al.*, 2011). São as aleluias: "A canção primeira/ em direção ao céu". Também as cigarras, embora não mencionadas no poema, emergem para se desenvolver e acasalar, após um longo período de maturação sob a terra. O farfalhar das aleluias e o canto das cigarras são como "preces" – alegres súplicas pela água da chuva.

Os sapos-cururu, do gênero *Rhinella*, também cantam na chuva em busca de parceiros. Durante a estiagem, enterram-se no solo, saindo apenas para comer. Quando chegam as chuvas, saem para se reproduzir em poças perenes ou temporárias (MACIEL *et al*., 2007, p. 33; NARVAES; RODRIGUES, 2009, p. 19). É sabido que algumas espécies de sapos são capazes de captar a vibração da chuva enquanto estão sob o solo e, assim, sabem a hora certa de sair da terra (MÁRQUEZ *et al*., 2016). Com as alterações ambientais antrópicas, que perturbam os ciclos das águas, cerca de 30% das espécies de sapos, rãs e pererecas em todo o mundo podem desaparecer (VERDADE *et al*., 2010).

Do mesmo modo como Saporuja secava sob a terra durante o estio de Uruboi, na cosmologia Yanomami, a estação da seca começa quando o seu espírito representante, *Omoari*, "vem pôr fogo em *Toorori*, o ser sapo do tempo úmido" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 477). Porém, aos poucos, ele consegue umedecer sua pele queimada e enrugada, retornando à vida e espalhando suas águas pela floresta. "Assim, a época das chuvas começa com a vingança de *Toorori*, que, retomando força, gira a chave das águas para expulsar *Omoari* e tornar a floresta mais fresca e bonita" (2015, p. 477).

Da décima à décima terceira estrofe, a "melodia", os sons das criaturas despertas pela aproximação das chuvas, por sua vez, desperta Saporuja, que também ocultava-se sob a terra,

tal qual fazem a coruja-buraqueira (CORUJA-BURAQUEIRA, 2021) e o sapo-cururu, que juntos compõem a imagem desse espírito. Como é um aspecto marcante das corujas, evoca-se seu "olhar alerta", capaz de ver na escuridão da noite, e o acompanha sua "voz" – seu estridente chirriar, que são aqui raios. Logo lhes seguem os trovões – seu profundo coaxar de sapo–, anunciando a chegada das chuvas: "para que abunde vida/ nas pegadas de Guariema". Guariema é o espírito dos ventos, dispersor de sementes; portanto, de suas pegadas nascem os brotos, após a queda da chuva. Guariema é o ser dos ventos e Saporuja das tempestades, domínios da orixá Iansã (VERGER, 1997, p. 36)

Nas décima quarta e quinta estrofes, desenha-se no horizonte a imagem de raios, como "árvores-luz", com "força de fogo". Esses raios, que surgem do chirriar de Saporuja, são a causa principal do fogo natural no Cerrado, representado por Uruboi. Como causadora dos raios que geram queimadas, Saporuja é também como Iansã quando esta furta de Xangô o seu poder de "cuspir fogo" (VERGER, 1981, p. 64). Se os raios trazem o fogo, logo segue a solução – a chuva –, como geralmente acontece no Cerrado. O fogo antrópico, por outro lado, chega fora de época, dura em excesso e se repete para além das capacidades de recuperação natural do bioma (MIRANDA *et al.*, 2010, p. 24). São os raios no horizonte um sinal visual do chamado de Saporuja, sonoramente representado pelos trovões – seu "coaxo".

Na décima sexta estrofe, Saporuja é "Antiga", evocando sua qualidade arquetípica de anciã. "Já foi água, brisa e barro", pois, apesar de reger, dos céus, a ecologia das águas e do fogo, ela antes provém da terra, assim como a chuva, que surge da evaporação causada pelo sol sobre plantas e rios. "Como as flores de além-tempo" é uma referência ao alimento sagrado, ou a arquétipos, que pertencem ao tempo mítico, fora do tempo histórico.

Na décima oitava estrofe, Saporuja "Tricota o oculto", fazendo referência ao típico passatempo de senhoras idosas, evocando também o domínio do "oculto" ou "sobrenatural", como uma curandeira. Nesse ofício, assemelha-se ao orixá Ossain, que possui controle exclusivo das ervas medicinais (VERGER, 1997, p. 25). O símbolo que acompanha Saporuja, o "Caduceu" do painel da Lapa da Pedra[66], que se pode interpretar como símbolo de cura, remete a uma vagem de angico-do-cerrado (*Anadenanthera falcata*) acima de um pilão. Com essas sementes, os Yanomami ocidentais produzem um pó, usado em seus rituais xamânicos, nos quais contatam os espíritos e realizam curas (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 136). O princípio ativo dessas sementes, a *bufotenina* (2015, p. 593), é também encontrada no veneno do sapo-cururu (*Rhinella* spp.), da família Bufonidae (VIGERELLI *et al.*, 2014).

[66] Ver tópico 3.6. Símbolos Rupestres.

Figura 73 – “Caduceu” da Lapa da Pedra em reprodução no Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Lucas Ramos.

Na décima nona estrofe, revelam-se sua sabedoria de coruja e o poder de suas “palavras” – os raios, que causam a queimada e anunciam a chegada das chuvas para lhe dar um basta. Ela traz a doença, mas também a cura. Na vigésima estrofe, “Em seu coaxo trovão”, que segue a seu chirrio de raios, assim como o trovão chega após o relâmpago, “une céu e terra”, através das chuvas, e “movimenta torrentes” com o seu “bater de asas”, causador de trombas d’água. A coruja-buraqueira leva em seu nome científico – *Athene cunicularia* – o nome de Atena, deusa guerreira e patrona das artes e da filosofia (GRIMAL, 1990, p. 66).

Saporuja incorpora principalmente um aspecto feminino de cura e cuidado. Porém, como traz os raios que causam as queimadas caóticas de Uruboi, incorpora também a agressividade masculina de sua destruição. As chuvas, embora necessárias à vida, podem, igualmente, se tornar perigosas e fatais torrentes. Como diz o provérbio capiau: “Sapo não pula por boniteza, mas porém por precisão” (ROSA, 2001, p. 363). Do mesmo modo, Saporuja não se preocupa com beleza, mas sua ação é absolutamente necessária à vida.

Um poema de Bertran (2007, p. 213), recitado nas leituras que precederam a escritura dos poemas de nossos espíritos, certamente foi fundacional para o poema de Saporuja:

Ofertório das Chuvas

Da tua pureza lânguida,
no ar dos três estados essenciais,
vem, chuva, ungir teu filho
da perdida inocência de água, de tempo,
de terra, de vento, de Cerrado.

Vem, corpo da vida, berço das águas...
Mergulha teus dedos na terra
do meu peito e anuncia-me
na tua canção de molhado cheiro.

Vem, mãe das coisas, ornar com tuas tiaras
brilhantes
as nossas frontes ressecadas
de estupidez e medo.

Vem, doce bálsamo, refrescar
o grande mar do deserto humano...
Vem, deusa das doces pegadas, livrar-nos e
lavar-nos dos tempos perdidos e predados.

No poema de Saporuja, na vigésima primeira estrofe, vê-se nos "passos da anciã" – ou seja, nas poças de chuva, suas "doces pegadas" – a "dança" de Tatupivara, sua "filha", espírito que segue Saporuja no ciclo da ecologia das águas, absorvendo, em rodopios, a água da chuva de volta para a terra e para os córregos e rios.

A partir da vigésima segunda estrofe, no céu escurecido pelas nuvens, caem as últimas gotas de chuva, e percebe-se a mudança na paisagem, verdejante no revigorar das árvores e suas folhas, aumentando mais uma vez suas sombras, que servem de "acalento/ aos que já viram/ a dureza do sol".

E na última estrofe, podem finalmente crescer as "Transas das Veredas[67]", os caminhos trançados de buritis nas terras alagadas em meio aos campos gerais, "refúgios fauno-florísticos importantíssimos para a perpetuação das fisionomias do Cerrado, pois na época da estação da seca, vários animais e aves migratórias buscam nelas, água, alimentos e locais para procriação" (BASTOS; FERREIRA, 2010, p. 105). A palavra "Transas" foi, a princípio, um erro ortográfico, que tomamos, porém, como serendipidade. Afinal, as veredas se trançam em meio aos cerrados, mas são também locais de procriação para os animais.

A "Seca" que um dia irá retornar ao Cerrado é não apenas a estação da seca, mas, em sentido metafórico e metafísico, representa os "últimos tempos", o apocalipse, que nunca é, no entanto, um fim definitivo, mas apenas um novo começo.

[67] Em visita ao Parque Nacional Grande Sertão Veredas, na Chapada Gaúcha-MG, em julho de 2021, compreendi o significado do título "Grande Sertão: Veredas", ao observar, em meio ao sertão sem fim, o entrecruzar das veredas repletas de buritis, cortando a mata cerrada. Enquanto isso, o guia Elson recitava, com incrível memória e talento, diversas passagens da obra de Guimarães Rosa.

Abaixo das asas abertas de Saporuja, caem gotas de chuva, como riscos. Representada com asas, olhos e bico de coruja-buraqueira, e corpo e patas de sapo, sua ilustração se inspira em uma pintura encontrada em Serranópolis (BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 37 e 43; SOUZA, 2005, p. 24), que representa duas figuras, uma de um suposto sapo e a outra, da ave que parece capturá-lo. Em viagem à região, em fevereiro de 2021, fiz registros dessa imagem, porém a conheci primeiro em reprodução vista no Memorial das Idades do Brasil.

Figura 74 – Sapo-cururu-do-cerrado (*Rhinella cerradensis*)

Fonte: Natan Maciel.

Figura 75 – Coruja-buraqueira (*Athene cunicularia*)

Fonte: Willian Menq.

Figura 76 – Figura da Lapa das Araras, Serranópolis-GO, e reprodução feita no Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 77 – Arte de Saporuja

Fonte: Thiago Chaibub.

3.4.5. Análise: Tatupivara

No poema de Tatupivara, na primeira estrofe, “A terra ronca suave/ profunda”. A expressão “terra ronca” remete à região nordeste de Goiás, no Município de São Domingos, onde ficam o Parque Estadual de Terra Ronca e a caverna de mesmo nome. Nessa região, encontra-se um dos maiores complexos de cavernas da América Latina (AGUIAR JUNIOR; OLIVEIRA, 2020, p. 22), além do maior rio subterrâneo, o rio Angélica (DELPHIN, 2010, p. 173). Todos os anos, milhares de romeiros peregrinam em direção à Terra Ronca, em busca de poderes miraculosos, seja “pelos transcendentais poderes da fé, seja pela dissolução de minerais terapêuticos em águas como as do Rio da Lapa ou da mina da Água Benta, na Caverna da Terra Ronca” (2010, p. 173).

Uma explicação popular para o nome “Terra Ronca” diz que, por causa das cavernas e de seus rios subterrâneos, pode-se ouvir a terra “roncar”. Como diz Delphin (2010, p. 173):

> Na paisagem de Terra Ronca as águas comportam-se de forma muito peculiar em relação à terra, penetrando em suas entranhas e ressurgindo sem a menor cerimônia, em silêncio ou a rugir desesperadamente. Essa, que é talvez a mais impressionante característica das águas dessa região, explicaria a toponímia Terra Ronca: os ruídos decorrentes da facilidade com que as águas desaparecem ou ressurgem das profundidades da terra, a intimidade que mantêm com as regiões subterrâneas.

Porém uma outra explicação, menos poética, oferecida pelo guia Rivaldo, quando eu estava em viagem pela região, em junho de 2019, é que o nome foi primeiramente atribuído a uma fazenda local, pelo proprietário, em resultado do som causado pela passagem do gado por um lajedo sobre uma área cavernosa, que fazia o solo da fazenda “roncar”.

O rio que passa pela caverna Terra Ronca chama-se rio da Lapa. Segundo outra explicação de Rivaldo, como toda caverna presente na região recebe o nome do rio que por ela passa, a caverna de Terra Ronca chamava-se “caverna da Lapa”, mas, com a popularização do nome da fazenda em atribuição à região, ela foi rebatizada.

A explicação mais popular, e poética, para o nome Terra Ronca nos serve melhor à análise deste poema, pois Tatupivara rege os subterrâneos e seus rios ocultos, seus “Veios d’água”, da segunda estrofe, por onde desliza adormecida, “roncando”. Assim como na cosmologia Yanomami: “No início, também não existiam os rios; as águas corriam debaixo da terra, bem fundo. Só se ouvia seu ronco, ao longe, como o de fortes corredeiras" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 82). Quando desperta, na quarta estrofe, Tatupivara revela-se “jorrando de suas patas cavas”, formando cavernas e nascentes.

Foi em Terra Ronca, que visitei em junho de 2019, onde finalmente (quase) concluí o texto do poema de Tatupivara. Compreendi que ali, perfeita morada desse espírito, a inspiração para seu poema viria com facilidade. Adentrando cavernas, atravessando rios subterrâneos, silenciosamente recitava seu poema e o recompunha, até encontrar as palavras certas. Também conheci dois pequenos sítios arqueológicos na região, cujas pinturas rupestres acompanharão a arte de Tatupivara.

O tatu-canastra, raro animal, em perigo de extinção, representa uma metade de Tatupivara. Esse tatu é um "engenheiro de ecossistema", que possui poderosas garras apropriadas para cavar a terra, criando tocas que são também ocupadas por outros animais. Essas tocas, e os seus respectivos montes de terra, alteram a absorção da água pelo solo e causam acúmulo de sementes e matéria orgânica (DESBIEZ; KLUYBER, 2013).

A outra metade de Tatupivara é representada pela capivara, maior roedor do mundo, que se protege e se reproduz nas águas das savanas alagadas das Américas (SILVA, 2013, p. 6). Como ela, Tatupivara é um ser que vive majoritariamente nas águas. O tatu, porém, vive sob o solo (DESBIEZ; KLUYBER, 2013). Assim como Oxum, orixá das águas doces, Tatupivara vive nas profundezas (VERGER, 1981). Seus domínios são, portanto, a terra e a água. Atualmente, as águas do Cerrado estão sob ameaça, pelo desmatamento (SOUZA *et al*., 2019) e pelo processo de lixiviação: "o movimento dos pesticidas dissolvidos ou adsorvidos a partículas da solução do solo da superfície" (AZEVEDO; MONTEIRO, 2003, p. 39).

Na quinta estrofe do poema, rios emanam das nascentes e se espalham pelo horizonte. "Perseguem o sol", pois se estendem de leste a oeste, reluzindo sob sua luz. Uma melhor compreensão desse verso pode se dar através de analogia com a cosmologia karajá. Para essa cultura, o "caminho por onde vai o sol" (*txury-ò*), descreve um círculo, e os termos para poente e nascente – "a margem onde o sol entra" (*txurotena weribi*) e a "margem de onde o sol sai" (*txuolana weribi*) – parecem indicar que "a superfície da terra (*wasureny*) é limitada a oeste e a leste por algo semelhante a dois rios" (TORAL, 1992, p. 146).

Na sexta estrofe, as "Lágrimas de amor" podem ser interpretadas como a chuva que Saporuja trouxe e Tatupivara sorveu. Os "pilares" da terra são, por um lado, as formações rochosas antiquíssimas que compõem o solo, representados também pelos literais pilares encontrados em formações espeleológicas, que ocorrem quando uma estalactite finalmente se une à estalagmite que se forma sob ela. São também pilares míticos, que sustentam a terra e os céus – assim como o espírito tatu-canastra dos Yanomami sustenta os "pés do céu", que estão fincados "onde a terra termina" (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 114). Esses pilares podem ser ainda as profundas raízes das árvores do Cerrado, que crescem muito mais para

dentro do solo do que em suas partes aéreas. Por essa razão, o Cerrado seria uma “floresta de cabeça para baixo” (CHAVEIRO; BARREIRA, 2010, p. 15).

Figura 78 – Estalactites, estalagmites e pilares no salão dos espelhos da caverna Angélica, em Terra Ronca-GO

Fonte: Daniela Bressan.

As raízes profundas crescem em busca de água, abundante sob o solo da região, considerada o “berço das águas”, ou a “caixa d’água do Brasil” (LIMA, 2011; SOUZA *et al.*, 2019, p. 90). As “Gameleiras[68] profundas” são um exemplar de árvore do Cerrado, bastante ubíquo no Cerrado rupestre de Terra Ronca. Vi muitas gameleiras (*Ficus* spp.) (KULHMANN, 2016), assim como angicos e barrigudas[69], crescendo no solo rochoso, com suas raízes se estendendo adentro das úmidas cavernas, penetrando as rochas, criando fissuras. O “suor” de Tatupivara, do qual elas se fartam, é a umidade do solo e das rochas.

[68] Esta palavra foi uma das últimas alterações nos poemas. Em vez de “Gameleiras”, o verso dizia “Angicos”. Porém, em julho de 2021, após viagem para o Parque Nacional Cavernas do Peruaçu, em Minas Gerais, onde se encontram pinturas rupestres (algumas representadas no Memorial das Idades do Brasil) e que possui paisagens semelhantes à Terra Ronca, repletas de gameleiras, compreendi, com ajuda do guia local, Samuel, que apenas as gameleiras são realmente profundas e capazes de furar as rochas em busca de água.

[69] Respectivamente, *Anadenanthera* spp. e *Ceiba* spp.

Figura 79 – Raízes de gameleira em Terra Ronca-GO e Alcinópolis-MS

Fonte: Daniela Bressan.

Na sétima estrofe, por sua vez, as gameleiras transpiram após se revigorarem, liberando a umidade que capturaram, agradecendo "em suspiro/ a mãe caridosa/ Tatupivara, água-espírito". Agradecem retornando a água para a atmosfera, sob o sol de Uruboi, para que Saporuja possa então fazer chover, curando a terra seca e revigorando Tatupivara.

Na oitava estrofe, os rios subterrâneos de Tatupivara brotam em nascentes por toda a extensão do Cerrado – seus "quatro cantos". As águas do Cerrado não poderiam ficar nele encerradas, portanto "Para além-cerrado correm", adentrando os demais biomas que o cercam, formando seus rios, "aliviando a terra" e, finalmente, desaguando no mar.

Tatupivara é, na nona estrofe, "Água-Mãe de toda vida", pois da água surgiram as primeiras formas de vida, e é a água o elemento essencial de toda a vida no planeta. A expressão "Água-Mãe" ecoa a "*Aqua Mater*" de Deus Zebu, que carrega um sentido mais sutil e simbólico, associado a uma concepção metafísica de "matriz da realidade", mas também às concepções junguianas de "inconsciente coletivo" e "arquétipo", a partir dos quais se formam os símbolos e a realidade psíquica[70]. Em Tatupivara, a "Água-Mãe" é mais literal e é, igualmente, uma "sublime primazia", da qual dependem os demais aspectos da criação.

Como espírito das águas doces e da terra, Tatupivara é uma entidade principalmente feminina. É a matriz da vida. Mas também incorpora o aspecto masculino criador, com seus rios que penetram o solo, criando cavernas e nascentes, semeando vida. E o aspecto

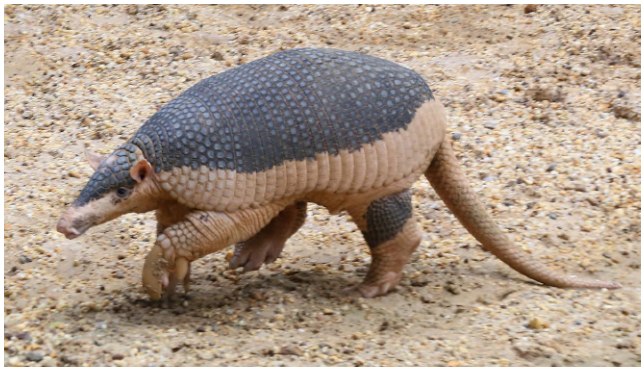
[70] Ver tópicos 2.4.1. Mitos e 2.4.2. Símbolos.

masculino destruidor dos rios também pode ser visto, por exemplo, no fenômeno das cabeças d'água, frequente nas cachoeiras da Chapada dos Veadeiros, em Goiás (FELLET, 2018).

Na décima e última estrofe, graças à Tatupivara, o "Cerrado segue ressoando/ sua perene harmonia": os sons incessantes dos rios a correr e da terra a roncar.

A principal inspiração para a arte que representa este espírito está na Serra da Capivara, no Piauí, onde há muitas pinturas de (supostas) capivaras estilizadas (ver PESSIS, 2013, p. 162). Graças ao guia Waltércio, pudemos registrar essa pintura em viagem à região em fevereiro de 2020. Essa pintura já era, por si só, uma quase perfeita representação de Tatupivara, pois, apesar da forma de capivara, possui um padrão estilizado semelhante à carapaça de um tatu. Acrescentei à figura as poderosas garras e o rabo do tatu-canastra e, abaixo dela, uma representação dos rios subterrâneos de nosso espírito. Para sua parte tatu, tomei como referência uma imagem de um sítio de Palestina de Goiás, na região arqueológica de Caiapônia (ver PEREIRA, 2017, p. 80), que visitei em fevereiro de 2021.

Figura 80 – Tatu-canastra (*Priodontes maximus*)



Fonte: Mamíferos de Colombia.

Figura 81 – Capivara (*Hydrochoerus hydrochaeris*)

Fonte: Daniela Bressan.

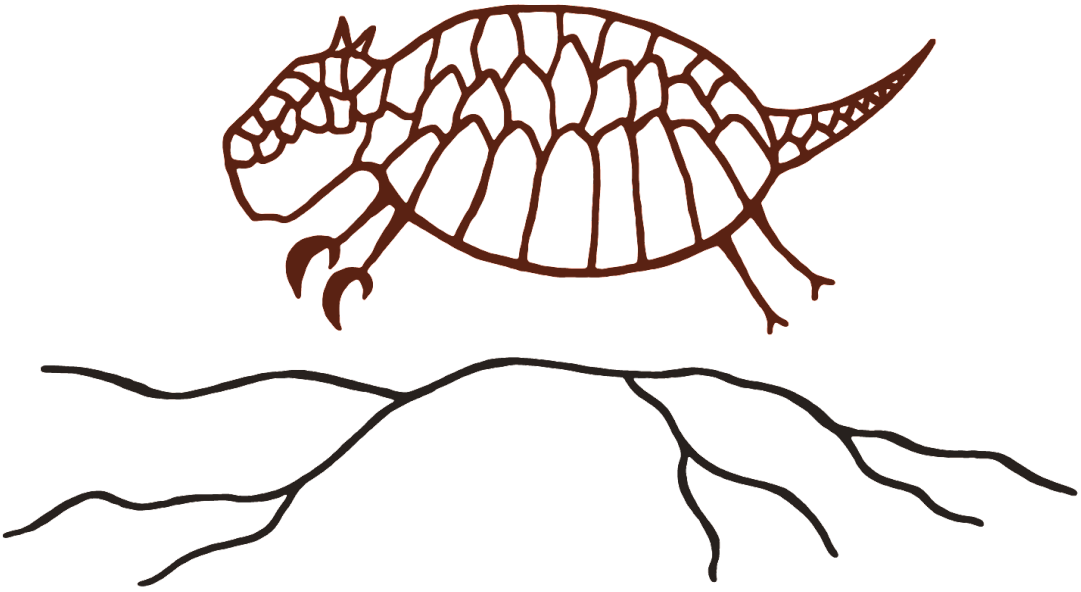
Figura 82 – Pintura de tatu em sítio de Palestina de Goiás-GO

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 83 – Pintura estilizada de capivara na Serra da Capivara-PI

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 84 – Arte de Tatupivara



Fonte: Thiago Chaibub.

3.4.6. Análise: Borbeija-floreta

Na primeira estrofe de nosso espírito do acasalamento, evocam-se suas metades, “Borboleta” e “Beija-flor”. Uma primeira união dos nomes dessas criaturas gera a expressão “Beijo-borboleta” – como se chama um sutil “beijo” de cílios, um gesto de delicado afeto. O verso “União dos dois gametas” evoca o fenômeno da reprodução, domínio desse espírito.

Borbeija-floreta, espírito aéreo, engloba não apenas o elemento ar, mas também a água, pois é na água que muitas espécies se reproduzem e se desenvolvem. Desse modo, encerra a ecologia das águas, junto a Saporuja e Tatupivara. Como Cupido, ou Eros, Borbeija-floreta é a personificação do amor, do desejo e da atração sexual (GRIMAL, 1990, p. 143) e, como a orixá Oxum (VERGER, 1981, p. 67), tem poder sobre a fecundidade.

Na segunda estrofe, evocam-se os conjuntos de órgãos reprodutores das flores, o “Feminino, gineceu” e o “masculino, androceu”. Gineceu e androceu são termos gregos que significam “aposento”, ou casa, “das mulheres” e dos homens (GINECEU, 2009) e representam, no poema, não apenas o dimorfismo sexual de plantas e animais, mas também os domínios culturais e simbólicos que se criam para cada “casa”. Nas flores, o gineceu é o conjunto de pistilos, que por sua vez são formados por ovário, estilo e estigma. O androceu é o conjunto de estames, produtores do pólen, que são formados por antera, conectivo e filete. Quando o pólen toca o estigma, ocorre a polinização e, com a união de gametas, masculino e feminino, ocorre a fertilização. Uma flor pode se autopolinizar ou sofrer polinização cruzada, a partir da transferência do pólen pelo vento ou por insetos, como abelhas, e outros animais, como aves e morcegos. A reprodução cruzada das plantas gera diversidade genética, o que promove maior adaptabilidade de espécies às mudanças ambientais (BARÔNIO *et al.*, 2016). Que Borbeija-floreta seja parte inseto o destaca dos demais espíritos animais e aponta à imensa importância ecológica dos insetos, que correspondem de 60 a 70% de todo o reino animal[71] (GANGWANI; LANDIN, 2018, p. 252).

Do processo de fertilização, inicia-se uma metamorfose. A união dos gametas gera um zigoto: um óvulo, ou ovo, fertilizado. Realizando divisões internas, o zigoto transforma-se em um embrião, que dará origem a um novo indivíduo. Outro importante símbolo da metamorfose é a borboleta, que de ovo passa a lagarta, dela à pupa ou crisálida e, então à forma final alada. Não apenas o processo de reprodução, mas todo o processo de transformação na vida de um ser é evocado.

[71] Apesar disso, não alcançam nem um quarto das representações de animais em livros didáticos de biologia, segundo estudo realizado nos EUA (GANGWANI; LANDIN, 2018, p. 252).

Na terceira estrofe, apresenta-se o nome de nosso espírito: “Borbeija-floreta”. Descrita como “Ninfa ultravioleta”, que é “pelas asas sustentada” e “pelos ventos dominada”. Uma ninfa é, para a biologia, uma fase intermediária de alguns insetos – como as cigarras – pela qual passam antes de chegar à maturidade. Na mitologia grega, porém, as ninfas são divindades da natureza, que regem diferentes domínios naturais, como as águas doces (Náiades), o mar (Nereides) e as montanhas, ou planaltos (Oréades) (GRIMAL, 1990, p. 297; BERTRAN, 2000, p. 17). Que ela seja sempre “Pelas asas sustentada” é referência ao nome científico do beija-flor-tesoura (*Eupetomena macroura*). Do grego, *Eupetomena* significa “divindade”, “sempre sustentada pelas asas, voando” (BEIJA-FLOR-TESOURA, 2021). Como é um traço marcante do beija-flor, ele se sustenta parado no ar, batendo as asas em velocidade extraordinária. Interessante notar que o beija-flor representa o deus da guerra asteca, *Huitzilopochtli* (WERNESS, 2006, p. 228; HUITZILOPOCHTLI, 2019), em razão de sua agressividade e de seu longo bico, como uma lança.

Que Borbeija-floreta seja “Pelos ventos dominada” se refere a sua natureza de borboleta, que não pode inteiramente controlar seu voo, como faz o beija-flor, mas ao vento se entrega, cambaleando pelo ar, de um lado a outro. Uma borboleta-azul presente no Cerrado, *Morpho helenor*, possui no nome “*Morpho*” uma referência à transformação de sua cor, porém esse é também um epíteto de Afrodite, deusa do amor, da beleza e da sexualidade (MORPHO, 2021). O epíteto específico “*helenor*” faz referência à bela Helena de Troia, que, pelos caprichos de poderosos homens que por ela guerreavam, foi levada de um lado a outro, sem escolha no próprio destino (HOMERO, 2013). Possuindo esses conflitantes aspectos, do bélico beija-flor e da passiva borboleta, é como Anteros (amor recíproco), filho do deus da guerra, Áries, e da deusa do amor, Afrodite (GRIMAL, 1990, p. 143). Borbeija-floreta domina a si mesma, e a si mesma se entrega.

Na quarta estrofe, Borbeija-floreta segue a ser caracterizada, como “Encontro fortuito”, simbolizando a união de gametas, ou o encontro de dois parceiros, mas também, “de fertilidade e amor”, apontando aos casos em que dois amantes não se unem apenas pelo sexo e pela necessidade de reprodução, mas sim pelo máximo afeto que desejam expressar.

Borbeija-floreta é “Azul-seda”, como são também chamadas as borboletas-azuis, do gênero *Morpho*. Seu azul-seda é iridescente, pois sua cor procede não de pigmentos, mas sim de estruturas microscópicas que dispersam a luz solar, refletindo do azul ao ultravioleta, criando uma sensação de iridescência, ou seja, revelando, a depender da incidência da luz, um espectro de cores, como no arco-íris. As asas das *Morpho*, azuis para nós, se destacam na

visão das próprias borboletas, capazes de ver o ultravioleta, invisível aos humanos. Assim, podem encontrar um parceiro (GHIRADELLA *et al.*, 1972).

O "verde brilho furta-cor" de nosso espírito, por sua vez, remete à cor do beija-flor-tesoura, que, assim como na borboleta *Morpho*, é gerada por microscópicas estruturas capazes de refletir somente certas frequências luminosas. Quando a posição do sol não é favorável, o verde e o azul iridescentes do beija-flor-tesoura se apagam e ele mais parece cinza ou marrom, portanto é "furta-cor". No beija-flor macho, seu brilho e sua cor são imprescindíveis para que conquiste uma parceira. Por essa razão, ele se posiciona de frente ao sol para oferecer o maior brilho possível, aumentando suas chances de conquista (SIMPSON; MCGRAW, 2018).

Borbeija-floreta poderia se dizer feminino por sua delicadeza e beleza, mas essa seria uma interpretação equivocada. Na natureza, o masculino é muitas vezes o que incorpora a beleza, como no caso do próprio beija-flor e das borboletas-azuis, que precisam se destacar para seduzir uma parceira. Borbeija-floreta não seria, porém, masculino. Como Deus Zebu, ele é fundamentalmente andrógino, porém, mais que isso, é intersexo, Hermafrodita[72], assim como tantas flores, capazes de autofecundação. Borbeija-floreta incorpora igualmente ambos os aspectos feminino e masculino. É inteiramente feminino e inteiramente masculino, pois é dele o domínio do acasalamento e da reprodução.

Como diz a quinta e última estrofe, Borbeija-floreta é o "Ser da floração/ da Tabebuia flavescente". "Tabebuia" é um nome de origem tupi para os ipês (TABEBUIA, c2021) e foi atribuído como gênero taxonômico de todos os ipês, até ser subdividido em três: *Tabebuia*, *Handroanthus* e *Roseodendron* (SANTOS, 2017). Ela é "flavescente", pois é amarelo brilhante – como as famosas flores do ipê-amarelo. "Da fantasia à consumação" – do desejo ao sexo, dos sonhos à realização –, reina Borbeija-floreta, que "Floresce fluorescente", fazendo abrir os botões das flores, que por sua vez também possuem sinais ultravioletas (fluorescentes), visíveis aos insetos que as auxiliam em sua reprodução, servindo de chamado para que pousem em suas pétalas e coletem seu pólen (IRIEL; LAGORIO, 2010).

É interessante notar como se deu o processo de criação do poema de Borbeija-floreta, pois ele se alinha ao simbolismo desse espírito. Daniela Bressan, que assina o poema, é minha companheira e, quando ela apresentou dificuldades em dar início à escrita, após as pesquisas e discussões em coletivo sobre o que esse espírito deveria representar, ofereci minha ajuda, apresentando um método que acabou se tornando estrutural ao poema. Para desbloquear a escrita, sugeri que, de forma livre, jogasse no papel palavras que representassem elementos

[72] A criança de Hermes e Afrodite (ver CAMPBELL, 2004, p. 141)

ligados a esse espírito. Sem qualquer preocupação, jogando as palavras que vinham à mente – “borboleta”; “beija-flor”; “feminino”; “masculino”; “gineceu”; “androceu”; “ninfa”; “ultravioleta”; “fluorescente”; “furta-cor” –, fomos construindo o poema quase sem querer.

Poucas palavras e mudanças foram necessárias para amarrar tudo. A estrutura binária dos versos do poema, apresentando duplas de elementos e suas uniões, se originou do próprio método de escrita. Que o trabalho tenha sido escrito a quatro mãos, por um casal, parece ter sido absolutamente imprescindível, considerando a natureza de Borbeija-floreta. O seu nome é também o único que se “trança”, entremeando-se. Suas partes são inseparáveis.

Figura 85 – Beija-flor-tesoura (*Eupetomena macroura*)

Fonte: Bertrando Campos.

Figura 86 – Borboleta-azul (*Morpho helenor*)

Fonte: Didier Descouens.

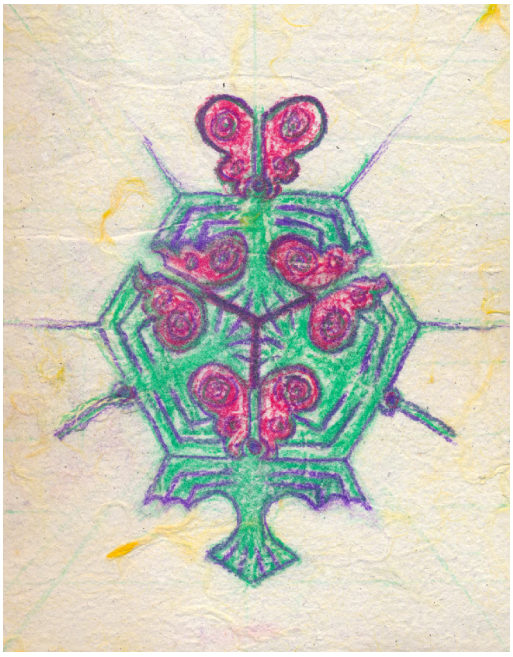
O simbolismo borboleta/beija-flor já nos era importante antes da criação de Borbeija-floreta. Em 2012 viajei ao Peru junto a Daniela e lá pudemos sobrevoar o deserto de Nazca, onde se encontram as famosas “linhas” – geoglifos desenhados pelo antigo povo da região. Vi do alto a fascinante figura do “beija-flor”. Essa figura é interpretada como um símbolo de fertilidade (REINHARD, 1996, p. 45). Realizei dois desenhos a partir dessa

figura, uma delas uma “tesselação”[73] ao estilo de M. C. Escher, combinando borboletas e beija-flores. Para criar a arte de Borbeija-floreta, portanto, tive que ir além da arte rupestre brasileira. Inspirei-me em parte nessa “tesselação”, mas principalmente na imagem de Nazca que primeiro a inspirou. Em nosso espírito, bifurquei sua cauda, para remeter ao beija-flor-tesoura. Na dificuldade em encontrar, na arte rupestre, figuras semelhantes a borboletas, criei minha própria forma de borboleta a partir das asas da borboleta-azul (*Morpho helenor*), que compõem a outra metade desse espírito. Utilizei os padrões sob as asas dessa borboleta como inspiração para as vibrantes asas de Borbeija-floreta, já que não seria possível mostrar seu azul iridescente com a paleta reduzida das pinturas rupestres.

Figura 87 – Beija-flor de Nazca

Fonte: South American Vacations.

Figura 88 – Desenhos que precedem Borbeija-floreta



Fonte: Thiago Chaibub.

[73] Termo traduzido do inglês “*tessellation*”, que significa uma divisão regular do plano geométrico infinito, livre de falhas, como em azulejos ou em um tabuleiro de xadrez (TESSELLATION, 2021).

Figura 89 – Arte de Borbeija-floreta

Fonte: Thiago Chaibub.

3.4.7. Análise: Guariema

"Guariema busca o/ Encontro", gerado por Borbeija-floreta, anunciando também a chegada da vida. Na segunda estrofe, a vida "límpida/ verde-fogo [...]", que aflora com as férteis uniões de Borbeija-floreta, são os pequenos brotos de um saturado e claro verde, que se formam nas plantas e nas sementes despertas. Guariema espalha vida e gesta os embriões formados por Borbeija-floreta. Assim, na terceira estrofe, "vivica o agora", diante do "porvir dos pastos", que, um dia, podem ressurgir em meio ao Cerrado ressureto, e "dos esporos" do alimento sagrado, pois tudo há de retornar nos ciclos do tempo.

Guariema sopra os caminhos dos esporos e sementes, para que encontrem onde brotar. Faz voar as sementes aéreas, como de pajeú (*Pterogyne nitens* Tul.), angico (*Anadenanthera* spp.) e amendoim-bravo (*Triplaris gardneriana*) (KUHLMANN, 2016). É, portanto, regente da terra e dos ventos, que "Traceja novas/ zonas de vida/ em solo ou voo". O lobo-guará, parte

fundamental de Guariema, se alimenta de frutos, como o da lobeira (*Solanum lycocarpum*), e é um grande dispersor de sementes no Cerrado, graças às longas distâncias que é capaz de percorrer. Suas fezes podem ser encontradas sobre pedras (DIETZ, 1984, p. 17), onde secam ao sol, liberando sementes ao vento. A seriema (*Cariama cristata*), por sua vez, parte complementar deste espírito, é responsável por seu poder de voo, pois, apesar de preferir correr, pode também voar. Na imagem de Guariema, a crista da seriema complementa seu perfil, além de evocar elemento semelhante às asas no capacete, nas sandálias e no Caduceu do deus Mercúrio (o Hermes romano), símbolos de sua agilidade, poder de voo e ascensão espiritual (NAYERNOURI, 2010, p. 66).

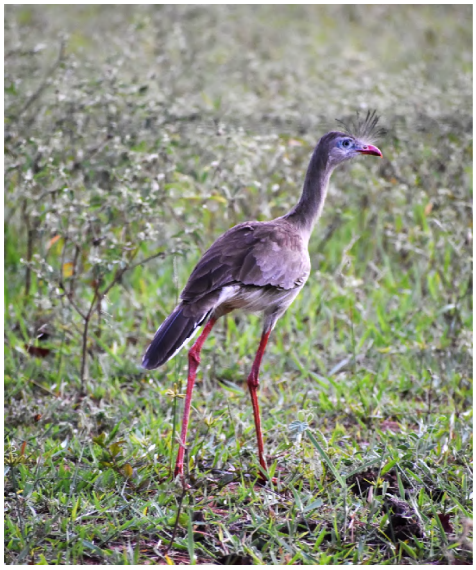
Figura 90 – Detalhe de *Mercúrio exortando Enéas a deixar Cartago*, 1775

Fonte: Giovanni Battista Tiepolo.

Na quinta estrofe, os “embriões” de Guariema são os literais embriões de animais, além das sementes e esporos, de plantas e fungos. Sua “mensagem” é, portanto, o “Novo” da sexta estrofe – a nova geração. Jacarandaré, a própria antiguidade, abençoa o "Novo" porvir.

Na sétima estrofe, através dos movimentos de Guariema, e da dispersão das sementes, “todos aprendemos/ o Cerrado/ renasce cardinal”. Ou seja, revela-se que a vida no Cerrado sempre renasce. “Cardinal” significa relativo a um eixo, ou caminho, mas também: fundamental, principal, o mais importante (CARDINAL, 2009). Representa também a cor vermelho-púrpura (CARDINAL, c2021) – por associação à veste dos cardeais da Igreja Católica – e, desse modo, poderia remeter às folhas ressequidas, de tons avermelhados, como a pelagem do lobo-guará e o bico e as patas da seriema, ou ao solo vermelho do Cerrado e ao nascer do sol quando se inicia a época da seca. O ciclo das águas se encerra com o mover de Guariema, transicionando ao estio, domínio de Uruboi.

Figura 91 – Seriema (*Cariama cristata*)



Fonte: Daniela Bressan.

Figura 92 – Lobo-guará (*Chrysocyon brachyurus*)

Fonte: Adriano Gambarini.

Na oitava estrofe, “os ciclos infindos/ do nascer-morrer”, ou seja, os ciclos ecológicos do Cerrado e suas estações, “são dispersados”, assim como as sementes, “por seu corpo e brio”, ou seja, pelos elegantes e determinados movimentos de Guariema.

Na nona estrofe – “Engenhoso arauto/ da sobrevisão” –, Guariema é “arauto” pois é um mensageiro dos deuses e espíritos, como Hermes, ou como Exu, senhor das encruzilhadas (VERGER, 1981, p. 36). É ele que transmite a mensagem dos demais espíritos do Cerrado, que, através de si, podem também ser contatados. Sendo Guariema nosso Hermes, um Caduceu também o acompanha. A gravura rupestre que adotei, do sítio da Pedra do Bisnau, em Formosa – um “Caduceu” acompanhado por pequenos círculos –, se assemelha às vagens de angico-do-cerrado (que crescem em abundância ao redor do sítio) e os círculos concêntricos a seu redor assemelham-se às sementes sendo levadas pelo vento. Sendo essas sementes ferramentas xamânicas, elas também permitem o contato com os espíritos[74] (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 146). Bertran, no entanto, interpreta essa imagem como parte da tradição astronômica (BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 39 e p. 45; RIBEIRO, 2019, p. 164). Primeiro conheci essa gravura através das pinturas do Memorial das Idades do Brasil, porém fiz meus próprios registros diretos das gravuras ao visitar o Bisnau, em 2018.

[74] Ver tópico 3.4.4. Análise: Saporuja.

Figura 93 – Representações do sítio Pedra do Bisnau no Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 94 – Gravura de “Caduceu” na Pedra do Bisnau ao lado de vagem de angico e sementes

Fonte: Thiago Chaibub.

Guariema é “Engenhoso”, pois, através dos trilheiros dos animais, desenha caminhos pela mata e determina os limites do bioma, cartografando o Cerrado e interagindo com os biomas que o cercam: a Amazônia, a Mata Atlântica, o Pantanal e a Caatinga. Guariema representa os limites do território do Cerrado. Como demonstra um estudo recente, o lobo-guará tem sido encontrado em regiões cada vez mais profundas da Amazônia e essa ocorrência está relacionada ao desmatamento do bioma amazônico. Essas áreas de florestas desmatadas, quando começam a se recompor, adquirem uma qualidade de savana, dando lugar a espécies do Cerrado. A presença do lobo-guará na Amazônia é, portanto, indicativo do seu desmatamento (SILVA *et al.*, 2020). Porém, é importante notar que, embora a “savanização” de áreas da Amazônia precise ser combatida, a savana não pode tomar uma conotação negativa, pois, como observa Walter (2006, p. 35): “Isso é um erro! Savanas naturais são um fato biológico, e são importantes por cobrirem vastas superfícies do planeta, podendo ser tão ricas quanto as mais ricas florestas tropicais; como é o caso do Cerrado brasileiro”.

A “sobrevisão” de Guariema remete ao voo ocasional da seriema, ou à altura dos lobos-guará, que podem tranquilamente observar o que ocorre acima do capim alto, mas simboliza também sua capacidade de enxergar além, ao “astral” e aos demais biomas, guiando adentro deles o caminho dos rios gerados por Tatupivara, que também dispersam sementes de diversas espécies de árvores, como o jatobá (*Hymenaea* spp.) (JOHANSSON, 1996).

Guariema, como todos os demais espíritos, incorpora ao mesmo tempo masculinidade e feminilidade, porém, como nosso vento semeador, é principalmente masculino. Mas ele é também um espírito da terra, que abriga as sementes que espalhou. Guariema não apenas semeia, mas gesta, com Tatupivara, as suas sementes. Guariema é “um trabalhador incansável” que repovoa “o solo calcinado com todas as suas árvores”, como faz o espírito Yanomami da riqueza da terra: *Huture*, ou *Në roperi* (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 203).

Na décima estrofe, Guariema “Caminha em linhas/ absolutas de tempo/ instruindo as células dos ventos”. Nosso espírito mensageiro instrui o vento a soprar. Se Carcararaca é o “vento solar”, o vento que surge alto na atmosfera, Guariema incorpora o vento rasteiro, que sopra sobre a terra guiando os caminhos das sementes. Em sentido mais metafísico, porém, passa por metafóricas trilhas como representação do tempo, que pode se fragmentar, ou cerrar-se em um círculo. Como Hermes, Guariema também pode prever o futuro (GRIMAL, 1990, p. 198). A “célula dos ventos” seria a alma, ou o princípio da vida presente nos embriões, que Guariema guia em direção ao nascimento e à morte.

Na décima primeira estrofe, Guariema é “altivo”, tanto por sua altura de lobo-guará, quanto por sua nobreza e elegância. E “não teme demorar-se/ nas zonas do desconhecido”, pois, como já foi dito, ele desenha os limites do Cerrado. Porém, esses limites não são absolutos, há interação entre os biomas e áreas de transição: os ecótonos. Animais do Cerrado transitam também pela Caatinga, pelo Pantanal e pelas florestas amazônica e atlântica. Certas aves passam temporadas inteiras muito além, no hemisfério norte (VALENTE *et al*., 2011).

Nas décima segunda e terceira estrofes, da “técnica” de Guariema, ou seja, de seu movimento ou poder, as brisas confluem e, metaforicamente, remetem às lembranças do passado, seja ele real ou mítico, pessoal ou coletivo. Guariema “vara noites em redemoinhos”, criando, com seus ventos, os redemoinhos de poeira vermelha, que, na época da seca, comumente se veem em pastos, lavouras após a colheita e em outras áreas desmatadas.

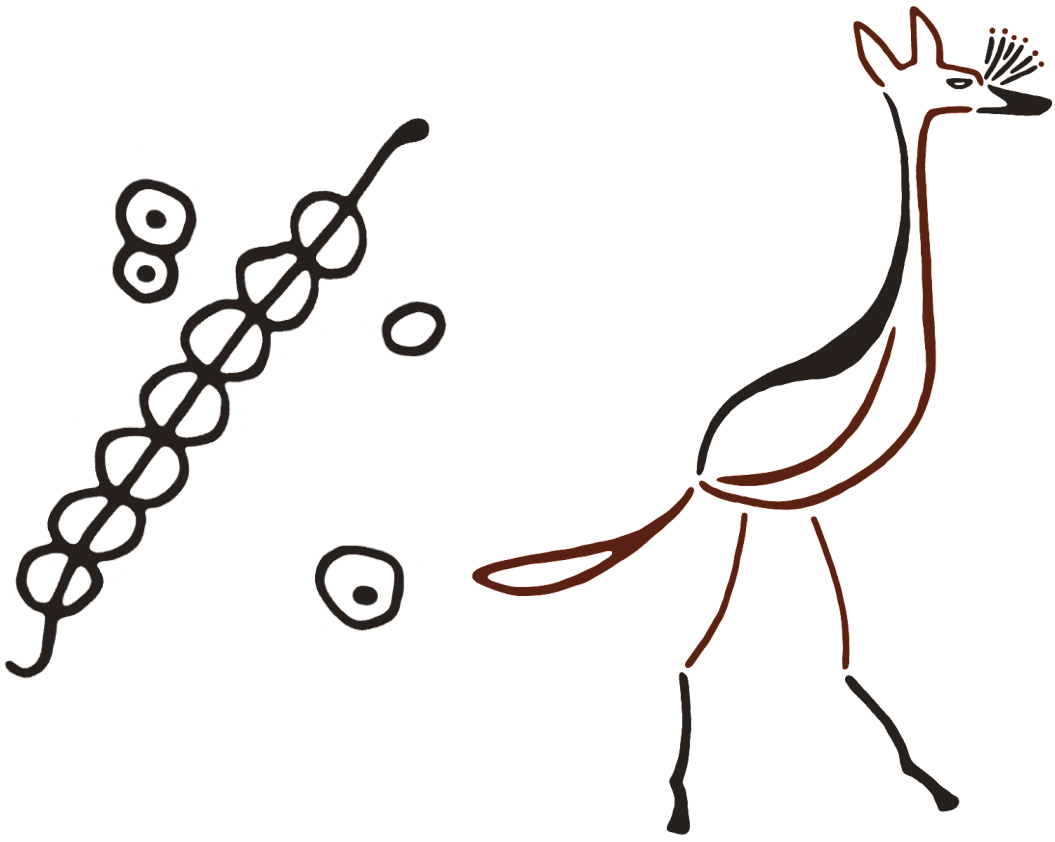
Guariema é como o ser do vendaval dos Yanomami, *Yariporari*, que agita imensas folhas de palmeira com seu poderoso sopro, dançando “com leveza em meio a um turbilhão de penas brancas” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 125). Os redemoinhos que forma com

sua dança, comovem Tatupivara, senhora das águas doces, pois a fazem lembrar dos períodos de seca, e da destruição completa do Cerrado que precedeu a Regênese.

As “paragens/ da Antiga Desolação” são os extensos campos devastados, tanto pela seca e pelo fogo natural, dentro do ciclo ecológico restabelecido, quanto pelas queimadas antrópicas, terraplanagens, pastagens, monoculturas e urbanização, que, no mito da Regênese Cerratense, levaram o Cerrado à extinção. De fato o estão levando, se é que a extensão de seus danos já não é irreversível, como alerta Altair Sales Barbosa (DIAS, 2014).

Na décima quarta e última estrofe, um “sol-rubi/ ergue a nova paisagem”. O sol-rubi, como a cor “cardinal”, remete ao nascer do sol na estiagem, com a poeira vermelha do solo do Cerrado que filtra os primeiros raios solares da manhã, que já são, naturalmente, mais avermelhados. A “nova paisagem” que se ergue é aquela do início da seca, em que o céu é uma imensidão de azul e o ar árido é cristalino, permitindo que a vista alcance, no distante horizonte, o “rebrilhar” do sol nos rios e o verdejar das relvas ainda vivas sob o sol sem limites do Planalto. Sol causador de miragens – “sonhos visíveis” de falsos oásis –, que se confundem com as veredas: verdadeiros oásis do Cerrado.

Figura 95 – Arte de Guariema



Fonte: Thiago Chaibub.

3.4.8. Análise: Jacarandaré

Nossa Árvore da Vida é ressequida por sua antiguidade, já tão maltratada por chuva, vento e sol. “Mastigada na sede”, como diz o primeiro verso. Jacarandaré[75] é “A estaca podre do/ Tempo”, que constantemente apodrece para gerar vida[76]. Incorpora Morte e Vida. Em si, todas as dualidades padecem. O “Tempo”, mítico, unifica tudo, pois nele passado, presente e futuro coexistem em um mesmo instante. As linhas do tempo, que se bifurcam e fragmentam, são seus “rios-veias opacas”, que podem também remeter aos rios voadores, de nuvens formadas da evaporação das florestas; e, por essa razão, estão “ao pico diálogo com o sol”. Em sentido metafórico, porém, o sol é a fonte da vida, da consciência, e representação do divino, com o qual o tempo terreno se comunica. A “estaca podre” de Jacarandaré se encontra “em sub-extensão de si/ cravada abaixo da terra”. Ao mesmo tempo que dialoga com o sol, firma-se sob a terra, unindo todos os planos.

Quando as “escamas” de Jacarandaré “espumam o Vento”, na segunda estrofe, sua pele-casca escamosa, apesar de sua aparente secura, é capaz de espumar, e dessa espuma vem a vida, o “Vento”, “que lança púrpura o horizonte”, pois púrpuras são as flores de jacarandá e o céu noturno no horizonte logo após o crepúsculo. Púrpura é a cor da união do divino com o terreno, do azul-celeste com o vermelho-sangue (ver ELLIOT, 2008, p. 178 e p. 192). Assim, sua espuma espalha a vida pela terra – “contra o fim poente desta curva/ circular do universo” – imagem que remete tanto ao globo terrestre quanto ao universo em sentido simbólico, compreendido como um círculo, ou círculos concêntricos, sendo ultrapassado por rizomas.

Figura 96 – Flores de jacarandá-boca-de-jacaré, mais conhecido como “boca-de-sapo” (*Jacaranda brasiliana*)

Fonte: N. Taylor e D. Zappi.

[75] O nome “Jacarandaré” é o único que surge de uma “sobreposição”, pois os nomes “jacarandá” e “jacaré”, ambos de origem tupi, possuem as mesmas duas sílabas iniciais (ver CARVALHO, 1987, p. 119).

[76] Ver tópico 3.7.1. O Livro Ró como Livro Rizoma.

Na terceira estrofe, Jacarandaré é “Imóvel”, mas logo segue o “tic/ tac/ Sem/ Ponteiros” – puro, silencioso e fluido movimento do tempo, irrestrito por mensurações. Não se ouve o “tic/ tac”, pois, diferente do crocodilo de *Peter Pan*[77] (1953), em Jacarandaré não há relógio. O Tempo de Jacarandaré “rege o destino” do “pó” do Cerrado, “No silêncio do barro ancestral”, nas profundezas da úmida terra, fazendo tudo retornar a ela, e dela renascer.

Jacarandaré, como espírito ancestral do Cerrado, é também seu verdadeiro gerador. Trouxe o alimento sagrado que concedeu a Deus Zebu seu poder criador e é, como este, ambíguo. Porém, a questão da sexualidade em si se anula. Sua ancestralidade remete a um período mítico de um caos indiviso, quando não havia masculino e feminino. Remete também a um literal período do passado remoto, em que apenas existiam formas de vida unicelulares. Pode, portanto, reproduzir a si mesmo, não por meio da reprodução sexuada e das divisões mitóticas, mas da reprodução assexuada, por meio de meiose, replicando-se. Com esse poder autorreprodutor, Jacarandaré pode fazer retornar o Cerrado, que para sempre estará em si – no tempo mítico, fora do tempo linear e terreno.

Nos últimos versos do poema, Jacarandaré é “Criador dos olhos que zelam”, pois dele engendrou-se Deus Zebu, que refez o Cerrado. Porém, os olhos de Deus Zebu são “Cegos” diante do “infinito instante” – o tempo mítico da cosmogonia –, “em/ que/ Nada é”, ou seja, em que o “Nada”, em si, existe. No Nada, “tudo/ pode/ ser:/ Jacarandaré”. Portanto, Jacarandaré é Tudo e Nada.

Os últimos versos do poema de Jacarandaré, assim como no poema de Deus Zebu, se apresentam em estilo de poesia concreta[78], ou talvez, ao contrário, de poesia “etérea”, pois a disposição das palavras, em vez de sugerir uma figura, sugere dispersão da forma – caos.

Para ilustrar Jacarandaré, eu me inspirei em duas pinturas da arte rupestre brasileira reproduzidas no Memorial das Idades do Brasil. Seu corpo crocodiliano foi inspirado em uma figura de estilo único encontrada a leste de Manaus, no Rio Urubu, em que se veem seis jacarés imbricados (BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 38 e 45). A imagem que serve de inspiração à sua metade “árvore” foi reproduzida do sítio arqueológico da Lapa da Pedra, em Formosa-GO, onde se veem “representações de estrelas visíveis no céu do Planalto há milhares de anos” (BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 44). Bertran identificou a figura central desse painel, semelhante a pinturas também da África e da Austrália, como o arquetípico símbolo da Árvore da Vida. Esse símbolo foi adotado para o Memorial das Idades do Brasil.

---

[77] Tick-Tock, o Crocodilo, no filme de animação da Disney, havia devorado um relógio e a mão do capitão Gancho, quem passou a perseguir. Ao se aproximar da presa, seu “tic-tac” entrega sua presença.

[78] Ver tópico 3.4.1. Análise: Deus Zebu. A última mudança feita nos poemas foi a adequação dos últimos versos do poema de Deus Zebu ao estilo concretista, seguindo o exemplo do poema de Jacarandaré.

Figura 97 – Reprodução de pintura de jacarés no Rio Urubu-AM, no Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Lucas Ramos.

Figura 98 – Jacaré-do-papo-amarelo (*Caiman latirostris*)

Fonte: Diego Kondratzky.

Figura 99 – "Árvore da Vida": símbolo do Memorial das Idades do Brasil

Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 100 – Painel da Lapa da Pedra em reprodução no Memorial

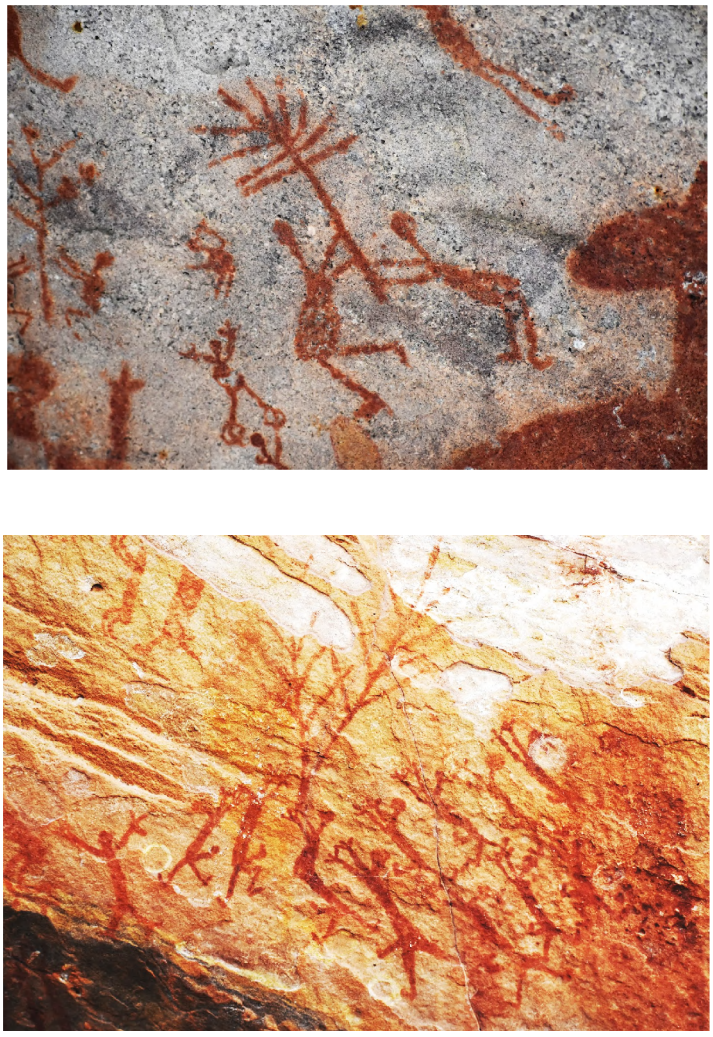
Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 101 – Painel da Lapa da Pedra, em Formosa-GO

Fonte: Daniela Bressan.

Em viagem aos sítios arqueológicos de Formosa, em 2018, fizemos diversos registros do painel original. Pessoalmente, eu o interpreto não como evento cósmico, mas, segundo a linha da antropologia cognitiva de Lewis-Williams e Dowson (1988)[79], como uma experiência xamânica, em busca de contatar os espíritos, através da adoração ritual a uma árvore sagrada (ver ELIADE, 1963, p. 12; GASPAR, 2003, p. 52).

Figura 102 – Pinturas de "árvores sagradas" na Serra da Capivara-PI



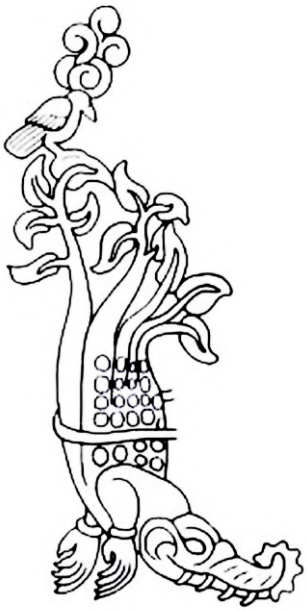
Fonte: Daniela Bressan.

A Árvore da Vida representa o Cosmos, o espaço-tempo com seus diversos patamares e ramificações, partindo de um eixo central, *axis mundi*, o Eixo do Mundo (CAMPBELL, 2004, p. 198), que é o "âmbito do sagrado, a zona de realidade absoluta" (ELIADE, 1992, p. 23). Do poema de Guariema ao poema de Jacarandaré, ocorre a passagem do tempo cíclico – da natureza e do eterno retorno –, ao tempo absoluto, indiviso, que, em vez de se fechar em si mesmo, se expande em ramas e raízes, enraizando-se no passado e jogando galhos ao futuro.

[79] Ver tópico 3.2. Relato A/r/tográfico.

Em seu aspecto mais arquetípico, Jacarandaré é o arquétipo mais essencial – o *axis mundi* –, a partir do qual se estrutura toda a Existência. É o Sefirá cabalístico (GINSBURGH, 2006, p. 80); a Árvore da Vida bíblica; e em seu outro aspecto, a Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal (ver BÍBLIA, Gênesis, 3, 2-7 e 3, 24). É ainda outra Árvore da Vida, aquela de Darwin, de onde, partindo de uma origem comum, vemos toda a vida se fragmentando em ramos evolutivos – uma só grande família (DARWIN, 2009, p. 124; MORIN; KERN, 2003, p. 53). É também a Árvore do Conhecimento dos autores Maturana e Varela (1995, p. 262), que corresponde ao estudo dos "processos que subjazem ao conhecimento" e que demonstra ser o conhecimento uma construção coletiva da visão de *um* mundo, e não *do* mundo. O *conhecimento do conhecimento* nos compromete a ver que não é possível ter certezas e a reconhecer o valor do saber do outro, mesmo quando discordamos dele.

Figura 103 – Árvore do Mundo maia



Fonte: Miller e Taube, 1993, p. 49.

Jacarandaré é também a Árvore do Mundo. Conecta a terra aos céus e ao submundo. Por coincidência, em sua versão maia, a Árvore do Mundo possui um jacaré por tronco (MILLER; TAUBE, 1993, p. 48) – forma muito similar a nosso espírito, cujo rabo vira árvore[80]. Do jacaré nasce a ceiba, a árvore sagrada dos Maias, que possui tronco espinhoso como o dorso do jacaré (1993, p. 57). Nos mitos maias o jacaré pode ser representação do *axis mundi*, da terra com seus relevos, ou pode ser o deus criador envelhecido, um aspecto do deus maior (1993, p. 48). Todas essas representações coincidem com nossa criação.

[80] Pedro criou um rascunho ainda mais semelhante (ver tópico 3.2. Relato A/r/tográfico).

O réptil é símbolo da ancestralidade terrena. Na teoria de MacLean, os gânglios basais formavam o *complexo reptiliano* do cérebro humano, um cérebro primitivo, compartilhado pelos répteis. Na realidade, essas estruturas evoluíram a partir de um ancestral comum a mamíferos e répteis (FARLEY, 2008). Ainda assim, não se há de negar o peso simbólico do réptil como forma arcaica dos vertebrados terrestres. Vemos em suas escamas o sinal da antiguidade, ao mesmo tempo que nos identificamos com sua morfologia – como demonstra uma fotografia de Sebastião Salgado da exposição *Gênesis* (2013, p. 121), em que a pata de uma iguana de Galápagos lembra uma mão humana, remetendo assim às origens evolutivas de nossa espécie: um ancestral reptiliano comum a todos os mamíferos[81] (GEGGEL, 2016).

Figura 104 – Pata de iguana de Galápagos

Fonte: Sebastião Salgado, 2013, p. 121.

As escamas de Jacarandaré também se confundem com casca de árvore, como visto em sua representação. Do mesmo modo que o jacaré representa a ancestralidade animal, o jacarandá representa a ancestralidade vegetal, conectada ao mundo das plantas e fungos, sem os quais o mundo animal sobre o solo não poderia existir.

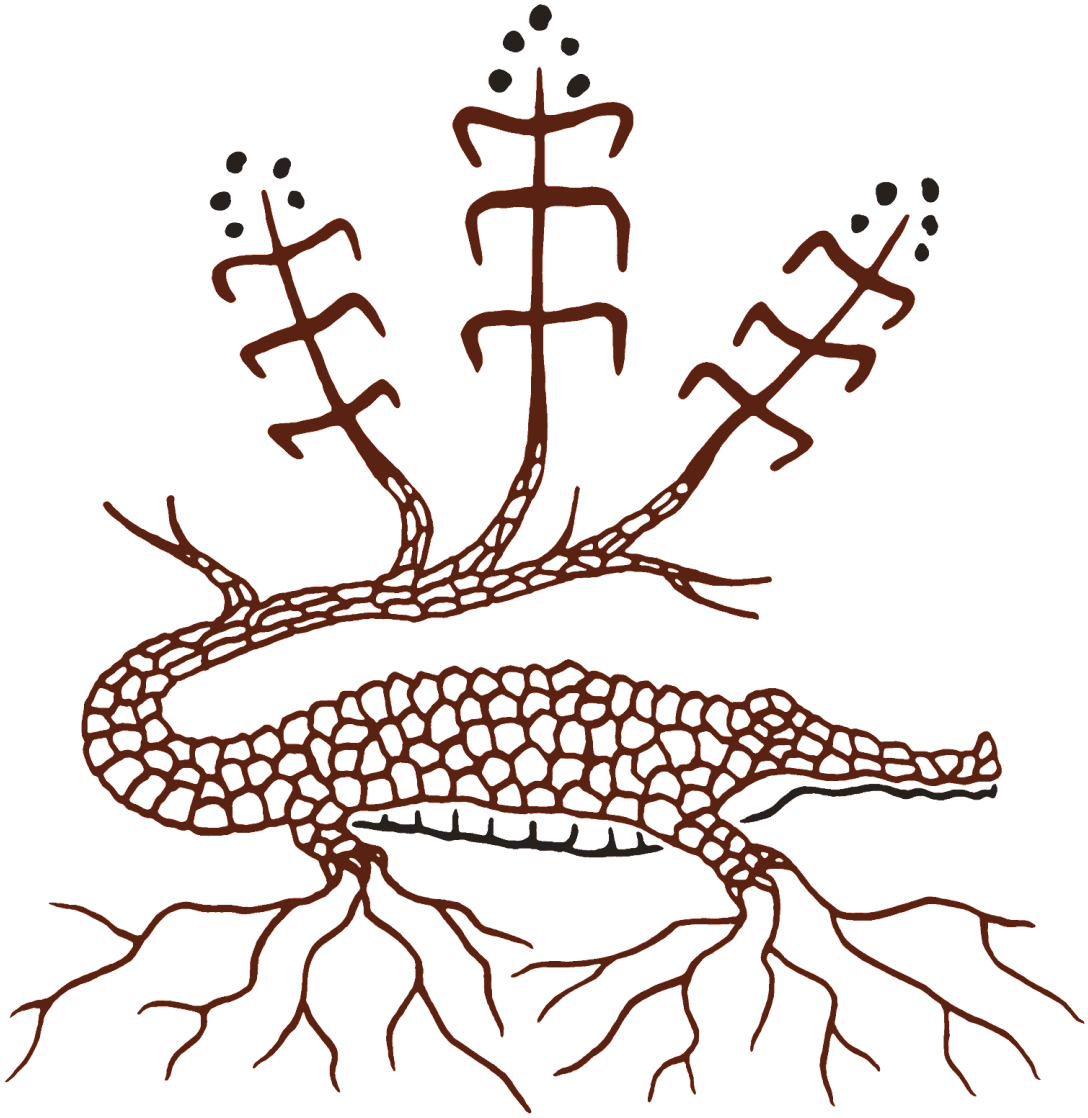
Jacarandaré, como Árvore do Mundo, se enraíza nas profundezas da terra até os mundos inferiores e lança seus galhos aos planos elevados da existência. Nada lhe escapa, nenhum segundo, nenhum apartado recôndito, nenhum sonho. Tudo nele está e nele floresce, frutifica, amadurece, cai, apodrece e retorna. Jacarandaré encerra o Cerrado em sua boca. Sempre a mastigar – passado, presente e futuro fundem-se em suas entranhas.

[81] Como costumava dizer em minhas mediações da exposição Gênesis, em 2014, ao abordar essa foto.

Jacarandaré, no entanto, não é um fim, mas, antes, a própria origem. Somente dele poderia vir o alimento sagrado, que, em união com o zebu, possibilita a mítica regeneração do Cerrado. Jacarandaré, embora invisível antes da recriação de Deus Zebu, estava sempre presente. Apodrecendo, sacrificando-se, como o dragão da alquimia, possibilitou dar vida ao alimento sagrado, a pedra filosofal[82], que é um microcosmo – contém o Universo (o Cerrado) –, possibilitando, assim, sua regeneração (JUNG, 1967, p. 1260).

O tempo cíclico sempre retorna.

Figura 105 – Arte de Jacarandaré



Fonte: Thiago Chaibub.

[82] Ver tópico 3.3. Regênese Cerratense.

3.5. Homo Cerratensis

O humano, que se mantém invisível e quase esquecido no projeto Ró, exceto por uma breve menção no início da obra, retorna igualmente hibridizado – transformado em Homem-Cerrado (Homo Cerratensis) –, em vínculo indissociável com a terra. De real algoz, passa a guardião. Em nosso mito, o ser humano não possui lugar central; em vez disso, insere-se humildemente na natureza, apresentando-se ao final, em seu próprio poema.

A inserção final do ser humano em nosso Cerrado restaurado é tomada de inspiração da obra de Paulo Bertran (2000), que apresenta a imagem do *Homo cerratensis* em três versões: uma correspondente dos paleoindígenas aos indígenas contemporâneos, outra ao habitante colonial e moderno, e outra ao atual habitante urbano do Cerrado. Acredito, por experiência própria, que esse conceito, se bem disseminado e apropriado, pode contribuir para sensibilizar os habitantes do território do Cerrado, tanto urbanos quanto rurais, na identificação com a terra e sua história.

O termo "*Homo cerratensis*", segundo o arqueólogo Altair Sales Barbosa, teria sido primeiro usado por Bertran para se referir ao paleoindígena cujo esqueleto, datado de 13 mil anos AP[83], foi encontrado por Barbosa na Gruta do Diogo, em Serranópolis, Goiás (BARBOSA, 2016, p. 53). Bertran estava junto a Barbosa na ocasião[84]. Esse primeiro *Homo cerratensis* é também conhecido como "Homem da Serra do Cafezal" e foi batizado como "Zé Gabiroba" pela comunidade local. Por extensão, o termo *Homo cerratensis* se aplicaria a todos os indígenas do Cerrado. No entanto, a descoberta de Barbosa foi realizada em 1996, dois anos após Bertran cunhar o termo, na primeira edição de *História da Terra e do Homem no Planalto Central*, de 1994. Bertran afirma que, desde a pré-história, o Cerrado:

> [...] foi domínio incontestável do Jê – o Tapuia – de língua própria, especializado em viver nos cerrados. Os Tupi do litoral só aqui vieram como refugiados das guerras de colonização [...].
>
> Embora as bandeiras percorressem a região desde o Século XVI, com suas doenças e seu fogo a dizimar os indígenas, a colonização só começou no ano de 1700, em Minas Gerais, depois no Mato Grosso (1718) e, por último, em Goiás (1726). (BERTRAN, 2000, p. 20).

[83] Interessante notar aqui que trago também, em outras partes do texto, datações de 11 mil e 12 mil anos para as mais antigas evidências humanas no Cerrado. Porém, as obras que, respectivamente, trazem essas datações, *Arte Rupestre no Planalto Central* (SCHMITZ *et al*., 1984) e *História da Terra e do Homem no Planalto Central* (BERTRAN, 2000), de 1994, são anteriores à descoberta de Barbosa.

[84] Eu, em viagem à região, vi no Museu Serra do Cafezal uma fotografia de Bertran ao lado da escavação. No mesmo dia, graças ao guia Elio, pude visitar a Gruta do Diogo, e busquei reproduzir essa foto, comigo no lugar de Bertran.

Figura 106 – Bertran na Gruta do Diogo (atrás do tripé), em 1996, durante a escavação do Zé Gabiroba

Fonte: Museu da Serra do Cafezal, Serranópolis-GO.

Figura 107 – Eu no lugar de Bertran, na Gruta do Diogo, 25 anos após a escavação, em 2021

Fonte: Daniela Bressan.

Figura 108 – Crânio do Zé Gabiroba em escavação

Fonte: Museu Serra do Cafezal, Serranópolis-GO.

Bertran acaba por não atribuir o termo "*Homo cerratensis*" diretamente aos indígenas em sua obra, porém pode-se deduzir que esses seriam os originais, quando o autor diz que, após um século desde o início do processo de colonização, que só ocorreu plenamente no interior do país a partir do séc. XVIII, conformou-se um *Homo cerratensis* moderno:

> O ouro e os diamantes duram um escasso século. Fuaram-se as montanhas, eventraram-se os aluviões e, passada a febre, permaneceram plantadas as cidades coloniais, as roças e as fazendas de gado. Com o passar do tempo sem tempo dos sertões centrais, formulava-se o *Homo cerratensis* moderno. (BERTRAN, 2000, p. 20).

Com isso, o termo "*Homo cerratensis*" representaria, em sua segunda acepção, o habitante colonial, de raízes lusitana, africana e indígena, em diferentes configurações e relações cotidianas com o ambiente de Cerrado que habita. São *Homo cerratensis*, também chamados *cerratenses* ou *cerradeiros*, os povos tradicionais do Cerrado: quilombolas, vazanteiros, chapadeiros, entre outros (CORRÊA, 2018, p. 78). Esses povos são profundos conhecedores do bioma Cerrado, estabelecendo modos de vida que dependem de conhecimentos sobre a flora e a fauna nativas, as topografias e as diferentes fitofisionomias.

Ribeiro e Walter (1998, p. 104) consideram o Cerrado como um *bioma* composto por um mosaico de onze *fitofisionomias*. Já segundo Barbosa (1995, p. 161; BARBOSA; ARAÚJO, 2020), o Cerrado deve ser reconhecido como *sistema biogeográfico*, subdividido em seis *subsistemas*, diferenciados na composição vegetal e animal e na fisionomia. Essa diversidade de ambientes atribuem caráter singular ao Cerrado e a seus habitantes. Os tradicionais *cerratenses* são andarilhos, que, com respeito pelo complexo bioma que os sustenta, transitam longas distâncias, atravessando suas diversas fitofisionomias ou

subsistemas, procurando recursos a sua sobrevivência e culturalidade, mantendo muitas vezes uma relação ecologicamente consciente e sustentável com o Cerrado.

Bertran chega ao cotidiano do *Homo cerratensis* através da história de longa duração do território que habita, a começar pela formação geológica do Planalto Central, de pelo menos 1 bilhão de anos. Como aponta o autor, há cerca de 65 milhões de anos, a atual paisagem do Distrito Federal começou a tomar forma (BERTRAN, 2000, p. 6). E há cerca de 35 milhões de anos formou-se o Cerrado (2004, p. 15). Passaram-se milhões de anos de transformações naturais até a chegada do ser humano, há pelo menos 12 mil anos, formando as primeiras populações indígenas da região (2000, p. 6 e 252).

Os *Homo cerratensis* originais – os paleoindígenas – inevitavelmente infligiram e sofreram transformações junto ao Cerrado ao longo de milhares de anos, e para a eco-história é necessário estar atento a esse fato. Centenas de gerações[85] de indígenas viveram no Cerrado (SCHMITZ *et al*., p. 12). Milhares de anos de presença indígena causaram grandes impactos nas paisagens encontradas pelo colonizador, tanto positivos – pela presença de florestas cultivadas, abastadas de espécies vegetais úteis ao ser humano –, quanto negativos – pelas áreas desertificadas pelo uso intensivo do fogo ou pelo desaparecimento da megafauna, que, embora seja de causa incerta, parece coincidir com a chegada dos primeiros humanos às Américas (BERTRAN; FLEURY, 2004, p. 17-18; HARARI, 2015, p. 20 e 75).

Como diz o arqueólogo André Prous (2006, p. 94), há um "mito" (no sentido de algo ilusório) que considera o ser humano pré-histórico um ser bruto e ignorante ("mito evolucionista"), porém está ressurgindo, entre alguns teóricos, outro "mito" igualmente problemático: o do "bom selvagem", que vê o indígena como um ser puro, vivendo em harmonia com a natureza ("mito 'anárquico-ecológico'"). Esses "mitos", segundo o autor, apenas refletem nossos "fantasmas", mas é necessário o esforço em superar preconceitos, ter consciência das limitações e humildade intelectual para compreender os dados da realidade material. Como diz Prous (2006, p. 94):

> [...] é claro que há e sempre houve grande diversificação dos grupos indígenas no vasto território brasileiro. Em consequência disso, houve também diferenças de atitudes com relação à natureza. Manejo intenso da floresta amazônica (que perdeu sua virgindade há muitos milênios por obra dos seus "primitivos" habitantes), queima de matas por grupos que preferem o cerrado; guerras para raptar mulheres e crianças, ou para capturar inimigos a serem sacrificados ou incorporados à tribo; conquista de territórios – todos esses fenômenos ocorreram, mesmo que de uma forma original em relação à história europeia, o que não significa que não tenhamos nada a aprender com os indígenas.

[85] Ver tópico 1.1.4. Arte Rupestre no Planalto Central.

Deixando de lado os “mitos” sobre os povos indígenas, podemos reconhecer que, de fato, muitos povos indígenas no Cerrado, ao longo de centenas de gerações, desenvolveram culturas em grande equilíbrio ecológico com seu meio ambiente, que permitiu que sobrevivessem por milhares de anos nesse território. É somente com a chegada do colonizador, há pelo menos 250 anos, que se instauraram transformações antrópicas desastrosas sobre o bioma (BERTRAN, 2000, p. 252).

Muitos colonizadores apenas passaram pelo Cerrado, trazendo consigo africanos escravizados para trabalhar nas minas. Tomaram o ouro, alterando drasticamente o meio ambiente, e retornaram às suas casas no litoral sudeste e em Portugal. Outros ficaram, assim como muitos dos africanos, ainda escravizados, abandonados ou fugidos. Raptaram mulheres indígenas e assim formaram-se as primeiras famílias (BERTRAN, 2000, p. 36). Nascia o *Homo cerratensis* moderno, que teve de aprender a sobreviver nos “ermos” do Brasil Central, quase desligado das influências externas da Coroa, que chegavam em doses parcas.

Com a consolidação violenta de um povo brasileiro de raízes indígena, lusitana e africana, passa a se formar uma variedade de *Homo cerratensis* que encontraram soluções próprias para a sobrevivência em conformidade com sua cultura, condições materiais e com suas próprias histórias. Como conclui Bertran:

> A história do Planalto Central é interminável: pelas dimensões geológicas remonta, no mínimo, a 1 bilhão de anos. Pela escala arqueológica, da povoação indígena, pode retroceder a 12 mil anos ou muito mais.
>
> E pela sua colonização gregária, por colonizadores de extração luso-brasileiro-africana, teria no mínimo dois séculos e meio, fazendo aqui proliferar a civilização, ecologicamente diferenciada, do *Homo cerratensis*. (BERTRAN, 2000, p. 252).

Esse *Homo cerratensis* moderno não é, no entanto, sua última configuração. Com a invenção de Brasília e Goiânia, cidades construídas sobre as ruínas de um Cerrado devastado em nome da expansão urbana para o Centro-Oeste, Bertran diz emergir uma versão “terciária e desfigurada do *Homo cerratensis*, com prosódias próprias, atitudes críticas específicas, e o enraizado milenarismo da Nova Era” (BERTRAN, 2000, p. 20).

Para pintar uma imagem poética desse *Homo cerratensis* contemporâneo, Bertran adotou a imagem do mito grego de Sísifo, personagem que, após uma série de trapaças contra os deuses, finalmente engana Tânatos, o deus da morte, sendo, por essa razão, condenado por Zeus a eternamente empurrar uma pedra montanha acima, sem jamais alcançar o cume. A

pedra sempre lhe escapa, ao se aproximar do topo, e desce rolando, obrigando-o a recomeçar (CAMUS, 2019). Como diz Bertran (2000, p. 17):

> Quanto mais o homem escapa e sobrepõe-se à natureza de si próprio e do ecossistema em que vive, mais condenado fica a reencontrar-se – a si e ao seu ambiente. Nessa terrível dicotomia há de gerar-se o novo Sísifo do terceiro milênio, o homem não-natural que buscará sofregamente a natureza.

Esse infeliz *Homo cerratensis*, que se sobrepõe à natureza, estaria forçado a buscar eternamente a reconexão, como Sísifo a empurrar sua pedra. Porém, quanto maior a cisão do humano e sua natureza, mais impelido à reconexão. O brasiliense, segundo Bertran, "incorpora o novo Sísifo, o que eternamente carregará pedras até o topo da serra em que se oculta sua recôndita natureza: o cerrado. O reino das Oréades" (BERTRAN, 2000, p. 20).

Essa visão aparentemente fatalista da condição sisifiana do habitante urbano do Cerrado pode ser melhor interpretada sob a ótica da filosofia do absurdo de Albert Camus, que em seu livro *O Mito de Sísifo* (2019) vê no personagem um símbolo da condição humana. A expressão "tarefa de Sísifo" representa um labor eterno e sem propósito e para o autor, essa tarefa é de todos. Porém, não é com uma visão fatalista que Camus encerra sua obra. Concordo com sua conclusão: "É preciso imaginar Sísifo feliz" (2019, p. 113), satisfeito em seu trabalho sem fim. Com essa visão em mente, quem sabe àqueles convictos do desejo de reconexão e dispostos a trabalhar por ela o inalcançável topo seja não um objetivo frustrante, mas sim uma eterna motivação à caminhada. Afinal, é na caminhada, nas trilhas, que o *Homo cerratensis* terciário reencontrará a si mesmo e ao Cerrado que destruiu.

Com isso, em nosso mito, o Homo Cerratensis, ou Homem-Cerrado, realizado em sua sina sisifiana, incorpora também um ideal de hibridismo metafórico com sua terra, além de um hibridismo do futuro com o passado. Do mesmo modo que os *wapté*, criadores do mito xavante *Parinai'a*, são mediadores entre natureza e cultura e cristalizam uma aliança entre opostos[86] (LOPES, 1986 apud GOMIDE, 2008, p. 314), o nosso novo *Homo cerratensis* se estabelece nessa função intermediária, mediadora, tendo como ideal os modos de vida indígenas e suas culturas em profunda sintonia com a natureza e a terra.

A ideia representa um retorno do *Homo cerratensis* terciário – o habitante urbano, desconectado da própria terra e grande responsável por sua destruição – ao *Homo cerratensis* original – que aprendeu a viver do Cerrado, integrando-se à sua ecologia. O *Homo cerratensis* do futuro deve buscar a todo custo a reconexão. Deve fechar o ciclo retornando ao "estado

[86] Ver tópico 1.2.1. Ró Xavante.

original". Porém, embora do ponto de vista de nosso mito esse retorno seja um ato mágico e instantâneo, poderíamos imaginá-lo, pelo ponto de vista do tempo terreno, histórico e linear, como um intervalo de centenas a milhares de anos, o suficiente para a natureza se restaurar, não apenas sozinha, mas com ajuda do novo *Homo cerratensis* reintegrado, que compreende a ecologia do Cerrado e eternamente trabalha em prol dela.

O nascer de um novo *Homo cerratensis*, modelado segundo o *Homo cerratensis* ancestral, após a destruição que ele próprio causou, repete conceitos encontrados nos apocalipses e antropogenias arcaicos, em que o fogo, ou um dilúvio, traz o fim do mundo e o recomeço da humanidade. Como diz Eliade (1992, p. 85): "[...] o dilúvio ou enchente põe fim a uma humanidade esvaziada e pecadora, e nasce uma nova humanidade regenerada, em geral a partir do 'ancestral' mítico, que terá escapado da catástrofe, ou a partir de um animal lunar".

Nossa "nova humanidade regenerada" também retorna, em identificação com o ancestral mítico, através do ato mágico do zebu, um animal lunar (que, como a lua, representa o inconsciente), tomando seu lugar após os atos criadores dos espíritos. É, porém, a partir do simbolismo da Árvore da Vida[87], em Jacarandaré, que o homem retorna – como no caso de um mito nórdico em que um par de humanos se esconde na árvore Yggdrasill no fim dos tempos, deles emergindo uma nova humanidade (JUNG, 1967, p. 355). Quando o *Homo cerratensis* urbano retornar a sua natureza e se opor a sua história colonial de destruição e ignorância, voltando-se ao a-histórico – aos mitos e símbolos –, poderá finalmente reviver os arquétipos, ao reencontrar o simbolismo de seu próprio corpo: o *antropocosmos*[88]. Reconhecerá a si mesmo como "Homem-Cerrado", imbricado na terra em que vive.

Importante notar que esse retorno ao arcaico, às origens do ser humano no Cerrado, não é de modo algum um retorno ao puramente instintivo, à "animalidade", mesmo porque o ser humano pré-histórico era um ser humano completo, de modo algum menos humano que o contemporâneo. Como diz Eliade (1979, p. 14):

> Quando um ser historicamente condicionado, por exemplo, um ocidental dos nossos dias, se deixa invadir pela parte não histórica de si próprio (o que lhe acontece com muito mais frequência e muito mais radicalmente do que ele imagina), não é necessariamente para regredir ao estádio animal da humanidade, para tornar a descer às fontes mais profundas da vida orgânica: imensas vezes ele reintegra, pelas imagens e símbolos que põe em marcha, um estádio paradisíaco do homem primordial (seja como for a existência concreta daquele, pois este "homem primordial" afirma-se sobretudo como um arquétipo impossível de "realizar" em qualquer existência humana). Fugindo à sua historicidade o homem não abdica da sua qualidade de ser humano para se perder na "animalidade"; ele reencontra a linguagem e por vezes a experiência de um "paraíso perdido".

[87] Ver tópico 3.6. Símbolos Rupestres.
[88] Ver tópico 2.4.2. Símbolos.

O retorno às origens, ao "paraíso perdido", também não deve ser necessariamente interpretado como um retorno aos modos de vida dos *Homo cerratensis* pré-históricos, mas como um retorno à sua conexão natural com a natureza – em particular, a savana –, suposto *locus* de origem da espécie humana (DOMÍNGUEZ-RODRIGO, 2014, p. 59). O que significa que o ser humano não necessariamente precisaria abandonar os conhecimentos científicos e as tecnologias, mas remodelá-las para a construção de uma sociedade humana sustentável no Cerrado, conectada à natureza, capaz de integrar a sabedoria indígena e ancestral. Como exemplo, os sistemas agroflorestais, que compreendem e integram a lógica da natureza na agricultura e que são em grande parte inspirados no modelos indígenas de cultivo, podem vir a substituir as monoculturas, eliminando o uso de agrotóxicos e restabelecendo ciclos ecológicos em pastos abandonados, com solos completamente degradados[89] (GÖTSCH, 1996, p. 3). Mas, para que essa substituição possa acontecer, é preciso fazer uso de novas tecnologias que possibilitem a aplicação em larga escala dos sistemas agroflorestais.

Apesar de a figura do Homo Cerratensis e a sua representação de reconexão com a natureza restaurada serem agora fundamentais na minha concepção, a inclusão do humano em nossa mitologia não foi um consenso entre os criadores. Entre todos, incluindo a mim, imaginava-se a princípio um Cerrado liberto da presença humana. Partíamos, com isso, do pressuposto da incapacidade do humano de respeitar e se integrar à natureza. Seria necessário removê-lo. Porém, eventualmente, entendi essa visão como injusta e desoladora, pois nem todo humano é desmerecedor de viver no Cerrado e quero acreditar na capacidade de reconexão do humano desconectado – já que sou um. Insisti, afinal, pela inclusão e permanência desse *Homo cerratensis* restaurado. A seguir, apresento a análise de seu poema.

3.5.1. Análise: Homo Cerratensis

O *Homo cerratensis* é o ser humano adaptado a viver no e do Cerrado, como o definiu Bertran (2000). Porém, nosso poema não trata nem do original *Homo cerratensis* – como o Zé Gabiroba –, nem de sua versão terciária e desfigurada, urbanizada – como eu. Mas sim de um novo *Homo cerratensis*, que passa da posição deste último à do primeiro. Retorna à ancestralidade, aos modos de vida ecologicamente equilibrados, em adaptação ao bioma.

[89] Ver tópico 3.6. Símbolos Rupestres.

Nos primeiros versos de seu poema, apresenta-se “O Homem/ verdadeiro executor do Cerrado”. Que seja chamado “Homem” apenas reflete uma característica (ou falha) das línguas latinas de equiparar “homem” à “humanidade”. O Homo Cerratensis não passa de uma representação do ser humano – tanto de homens quanto de mulheres –, sem prejuízo de gênero. Ele é também um espírito animal, indiferenciado das demais criaturas no tempo mítico (ver NUNES, 2016, p. 128).

O ser humano “Foi condenado/ a ser abençoado”. Como diz Bertran (2000, p. 17), a respeito do *Homo cerratensis* terciário: “Quanto mais o homem escapa e sobrepõe-se à natureza de si próprio e do ecossistema em que vive, mais condenado fica a reencontrar-se – a si e ao seu ambiente”. Esse homem “incorpora o novo Sísifo, o que eternamente carregará pedras até o topo da serra em que se oculta sua recôndita natureza: o cerrado. O reino das Oréades” (BERTRAN, 2000, p. 20).

Dessas afirmações de Bertran, surgiu a inspiração para a imagem restaurada do *Homo cerratensis*. No poema, o ser humano está “condenado” a reencontrar-se com sua natureza perdida no alto da serra – o Cerrado dentro de si. “Voltando a suas origens/ às velhas e profundas raízes”, o ser humano torna-se cerratense – “um com seu habitat”. Transforma-se em “Homo Cerratensis/ Homem-Cerrado imponente/ que sua terra defende/ como sua própria carne”. De *Homo cerratensis* desfigurado, retorna como ancestral. Para essa nova e ancestral humanidade, como para os tradicionais cerratenses, o Cerrado é sua carne, pois dele vem todo seu sustento. Defendê-lo é defender sua cultura e suas próprias vidas.

Figura 109 – “Pegada rupestre” sexdigitária no teto da gruta da Lapa da Pedra, em Formosa-GO

Fonte: Thiago Chaibub.

O poema do Homo Cerratensis é acompanhado de uma imagem reproduzida do sítio Lapa da Pedra (Formosa-GO), a partir de uma fotografia minha. Essa imagem é um pé pintado, que possui seis dedos. Talvez por erro ou despreocupação do pintor é que tenha seis, enquanto outras pinturas de pés possuem quatro ou cinco dedos (SCHMITZ *et al.*, 1984, p. 64; GUIMARÃES, 2013, p. 91), porém é possível que houvesse um significado especial associado a essas diferenças. Essa "pegada rupestre" representa, para nós, o retorno ao arcaico e à ligação com a terra através do pé, como andarilho – característica essencial dos cerratenses. Com isso, gosto de imaginar esse pé sexdigitário como uma representação onírica exagerada, ou mesmo uma evolução, do andarilho cerratense – um dedo a mais para enfatizar seu enraizamento na terra. Como diz Jung: "O pé, como o órgão mais próximo da terra, representa nos sonhos a relação com a realidade terrena e com frequência tem uma significância geradora ou fálica" (JUNG, 1967, p. 347, tradução minha).

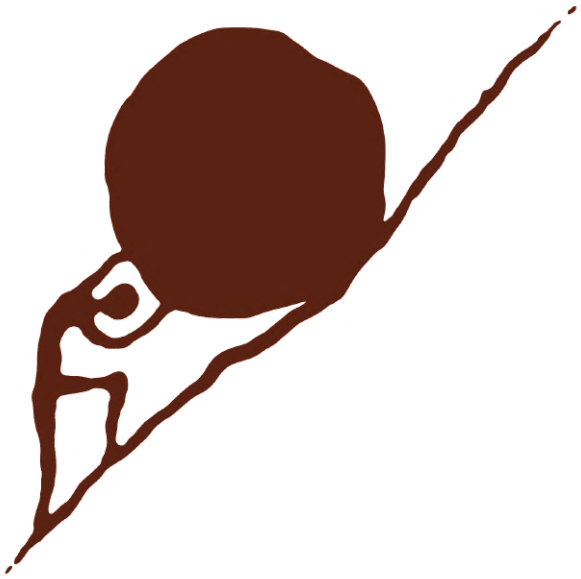
Figura 110 – "Pegada rupestre" do Homo Cerratensis

Fonte: Thiago Chaibub.

No entanto, nem sempre essa significância é positiva. Jung completa dizendo que o "nome Édipo[90] (Pé-Inchado) é suspeito nesse sentido" (1967, p. 347, tradução minha). A partir dessa afirmação, é possível fazer uma interpretação da passagem do livro *História da Terra e do Homem no Planalto Central* (2000), em que Bertran fala sobre o "reencontro de Édipo" dos dois Anhangueras, pai e filho, bandeirantes do Planalto. Esse reencontro ocorreu na atual Cidade de Goiás, onde fundou "o primeiro seus ranchos, e o segundo sua cidade [...]. Goiás, a esfinge desvendada[91]" (BERTRAN, 2000, p. 79). Anhanguera II, desbravador de pés-inchados, fundador da mineração do ouro em Goiás, violou a própria mãe-terra em sua cegueira edipiana. Como dizem as palavras finais do livro de Bertran (2000, p. 252): "as chapadas formaram-se há apenas 60 milhões de anos e contemplam-nos majestosas, como a interrogar os *édipos cerratenses*. Mares de tempos. Mares de chapadas". As chapadas interrogam a seus filhos: "Por que seguem a violar-me?"

Escolheremos, afinal, ser *édipos cerratenses*, seguindo, cegamente, a violar a mãe-terra? Ou aceitaremos nossa sina como *Homo cerratensis* terciários – como *sísifos cerratenses* –, a eternamente empurrar a pesada rocha (nossa história colonial e nossos modos de vida destrutivos) ao alto da serra, em busca por reconexão?

Figura 111 – Sísifo cerratense



Fonte: Thiago Chaibub.

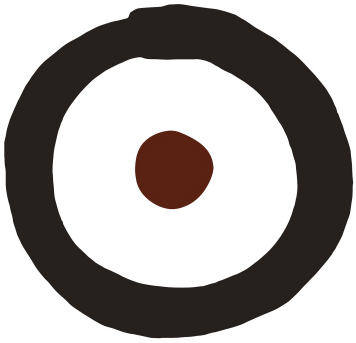
[90] Édipo, do mito grego, é separado da família quando bebê, pois uma profecia anunciou que mataria seu pai e se casaria com sua mãe. Todos os segredos necessários para afastar Édipo de seu destino o levaram a realizá-lo. Mata o pai, derrota a esfinge e, com isso, ganha a mão de sua mãe em casamento. Ao reconhecer a desgraça que lhe passou, fura os próprios olhos e vagueia sem mais destino (ver CAMPBELL, 2004, p. li).

[91] A esfinge é uma criatura enigmática, que faz charadas. É uma imagem da "Mãe Terrível". Caso Édipo a houvesse encarado com o devido temor, poderia ter evitado sua sina (JUNG, 1967, p. 269).

3.6. Símbolos Rupestres

No alto da serra, ocorre a passagem do tempo cíclico da Regênese Cerratense ao tempo absoluto de Jacarandaré – do **Ouroboros** à **Árvore da Vida**. O Ouroboros é representado pelos círculos concêntricos do Bisnau, e a Árvore da Vida pela figura central do "painel astronômico" da Lapa da Pedra[92].

Figura 112 – Ouroboros modelado segundo gravuras do sítio Pedra do Bisnau



Fonte: Thiago Chaibub.

Porém, essa passagem é mediada por outro símbolo: o **Caduceu**. A sua representação foi tomada de uma figura que se encontra junto à Árvore da Vida da Lapa da Pedra[93], a mesma que acompanha Saporuja e que foi adotada pelo Instituto Bertran Fleury como sua marca. O Caduceu representa a *Transformação*, as mudanças geradas nos *Retornos*, levando à *Expansão*[94] do projeto Ró, gerando *rizomas* para além.

Figura 113 – Logo do Instituto Bertran Fleury

Fonte: Instituto Bertran Fleury.

[92] Ver tópicos 1.2.1. Ró Xavante e 3.4.8. Análise: Jacarandaré.
[93] Ver tópicos 3.4.4. Análise: Saporuja e 3.4.8. Análise: Jacarandaré.
[94] Ver tópico 2.1.2. Renderings.

Embora Bertran não tenha deixado por escrito, lembro claramente quando me contou que essa imagem da Lapa da Pedra, de três esferas unidas por um traço central, era um símbolo de cura arquetípico (que, em sentido junguiano, significa um conteúdo do inconsciente coletivo[95] [JUNG, 2000, p. 15]). Ele seria como o Caduceu, símbolo do deus grego Hermes (Mercúrio, para os romanos), o mensageiro dos deuses, deus das encruzilhadas – um *psicopompo* (guia das almas ao mundo subterrâneo) (HENDERSON, 2008, p. 202).

Figura 114 – Hermes com Caduceu

Fonte: Autor desconhecido, Wikimedia Foundation.

O Caduceu é um símbolo de comércio e negociação. Na alquimia, no entanto, é entendido como símbolo de ascensão espiritual, e, em confusão com o bastão do deus da medicina, Asclépio (que possui uma só serpente), ele se tornou, em tempos modernos, também um símbolo de medicina e cura (NAYERNOURI, 2010, p. 66). Por trocar de pele, a serpente simboliza o renovar da vida (JUNG, 1967, p. 461).

As duas serpentes entrelaçadas são um símbolo ctônico de transcendência, também encontrado nas representações das Nagas da antiga Índia e da serpente Kundalini dos hindus (HENDERSON, 2008, p. 202; JUNG, 1999, p. 75). A energia Kundalini sobe serpenteando pela espinha dorsal (o *axis mundi* microcósmico), passando pelos seis *chakras*, centros energéticos do corpo, até alcançar, no topo, o sétimo centro (JUNG, 1999, p. 106). Os sete *chakras* podem corresponder, no projeto Ró, aos sete espíritos animais criados por Deus Zebu.

[95] Ver tópicos 2.4.1. Mitos e 2.4.2. Símbolos.

Ao se alcançar o sétimo *chakra*, o cimo da Árvore da Vida, ocorre o retorno à fonte, à ancestralidade mítica, que permite o renascer do Homo Cerratensis.

No Caduceu de Hermes, as serpentes são acompanhadas de asas no topo do bastão, e como diz Henderson: "Vemos aqui a força total da transcendência, pela qual a consciência subterrânea da cobra, ao passar pela realidade terrena, vai atingir no seu voo uma realidade sobre-humana ou transpessoal" (2008, p. 156). Esse símbolo representa, desse modo, uma mensagem espiritual de libertação e cura.

Nossa serpente alada é Carcararaca, que põe sob controle a força caótica do fogo e anuncia a renovação, dando lugar ao espírito que o segue: Saporuja, senhora das chuvas e curandeira, que é acompanhada pelo Caduceu da Lapa da Pedra como símbolo de cura; o que se reforça pelo fato de que, sob esse Caduceu, há um possível pilão, instrumento para preparo de medicinas naturais[96]. O Caduceu é, ainda, um símbolo do Centro, sendo Saporuja o espírito do meio, do equilíbrio – representante dos elementos complementares: água e fogo. É flanqueado pelos espíritos de fogo e destruição – Uruboi e Carcararaca – e de água e vida – Tatupivara e Borbeija-floreta.

Outro Caduceu, com sete esferas, como os sete *chakras*, encontrado no Sítio do Bisnau, se associa ao espírito dos ventos Guariema[97], nosso Hermes – "senhor do pensamento" (JUNG, 1991, p. 304), o mensageiro, dispersor de sementes; nosso Exu – senhor das encruzilhadas (VERGER, 1981, p. 42) –, intermediário entre o Cerrado e os demais biomas, entre terra e ar, entre mundano e divino. Através dele, chega-se à fonte, a Jacarandaré – a Árvore da Vida. No Caduceu de Guariema, cada espírito corresponde a um centro.

Uma ou duas serpentes espiralando em movimento ascendente ao redor de um eixo (que representa também o Centro do Mundo) trazem, no meu entendimento, uma imagem que contrasta e complementa o Ouroboros. A serpente solta a ponta de sua cauda e começa a subir pela Árvore da Vida em movimento espiral, em busca de transcendência. Nos tempos atuais, porém, a figura simplificada do Caduceu, como uma dupla hélice, evoca antes de mais nada a estrutura do DNA, o código matriz da vida. Assim como o DNA demonstra sermos constituídos dos mesmos elementos que formam toda a vida no planeta (ver MORIN; KERN, 2003, p. 49), o ser é nada senão um microcosmos – uma parte holográfica do macrocosmos que o encerra e dele se projeta. Esse macrocosmos é Jacarandaré.

Os três símbolos representam tanto o tempo quanto o Universo, cada um a seu modo. Do *eterno retorno*, o templo cíclico, cerrado em si – representado pelo *Ouroboros* –, passa-se

[96] Ver tópico 3.4.4. Análise: Saporuja.
[97] Ver tópico 3.4.7. Análise: Guariema.

a uma abertura e a um movimento espiral de *transformação* e ascensão espiritual – representada pelo *Caduceu*. Essa transformação traz um retorno à fonte – fora dos ciclos do tempo. Essa fonte, afinal, é a *Árvore da Vida*, representação do tempo mítico e do espaço-tempo absoluto – imagem de uma totalidade *expansiva*.

Figura 115 – Baixo-relevo hitita com disco solar-lunar alado e Árvore da Vida

Fonte: Jung, 1967, p. 382.

Como já é bem sabido, árvores fizeram parte de religiões e mitologias desde os tempos mais remotos (JUNG, 1967, p. 339). "Na história do símbolo, a árvore é descrita como o caminho e o crescimento para o imutável e eterno, gerada pela união dos opostos e possibilitando a mesma através do seu eterno já-existir" (2000, p. 116). O movimento ascendente da serpente, ou do Homo Cerratensis, se dá em direção ao topo e ao centro da Árvore Cósmica, ou Árvore do Mundo.

Tomando um exemplo do xamanismo central e norte-asiático:

> A escalada desta árvore para o xamã tártaro simboliza a sua ascensão ao Céu. Efetivamente fazem-se na árvore 7 ou 9 entalhes e subindo por eles o xamã declara pertinentemente que subiu ao Céu. Descreve à assistência tudo o que vê em cada um dos níveis celestes que atravessa. No sexto céu venera a Lua, no sétimo o Sol. Finalmente no nono prosterna-se perante Bai Ulgän, o Ser Supremo, e oferece-lhe a alma do cavalo sacrificado.
>
> A árvore xamânica é apenas uma réplica da Árvore do Mundo, que se eleva no meio do Universo e no cimo da qual se encontra o Deus Supremo ou o deus solarizado. Os 7 ou 9 entalhes na árvore xamânica simbolizam os 7 ou 9 ramos da Árvore Cósmica, ou seja os 7 ou 9 céus. (ELIADE, 1979, p. 45).

Figura 116 – Reprodução da Árvore da Vida do sítio da Lapa da Pedra

Fonte: Thiago Chaibub.

Desse modo, podemos imaginar a escalada do Homo Cerratensis ao cimo da Árvore Cósmica, onde se encontra com Deus Zebu, o Cerrado ressurreto. Sete ramos dessa Árvore, como as sete esferas do Caduceu que acompanha Guariema, correspondem, no nosso caso, aos sete espíritos que se seguem à criação. Deus Zebu e Jacarandaré são topo e raiz da Árvore, e também a Árvore em sua inteireza. São nove os poemas que se seguem ao mito da Regênese Cerratense: um de Deus Zebu, sete dos espíritos híbridos e um dedicado ao ser humano reintegrado ao Cerrado: o Homo Cerratensis. Esses nove poemas correspondem aos nove ramos de Jacarandaré. Os dez poemas, por completo, correspondem à sua totalidade.

A transformação do círculo em espiral, que traz elevação ao topo da Árvore da Vida, está presente na natureza e pode ser compreendida através do exemplo da *espiral da sintropia*, do agroflorestor Ernst Götsch (TAGUCHI, 2016, p. 36), que usa a lógica da própria natureza na agricultura. Cunhado por Götsch, *sintropia* é um termo complementar a entropia e representa um saldo energético positivo na agricultura (PASINI, 2017, p. 29). Nessa espiral, a cada ciclo de sucessões de espécies na agrofloresta sintrópica, o solo torna-se mais rico. A cada ciclo há transformação e acréscimo, portanto forma-se um movimento espiral e progressivo nos ciclos. Com essa mesma lógica, pode-se entender a espiral evolutiva da vida que Bertran pintou no pavimento do Memorial das Idades do Brasil[98], demonstrando que há não apenas progressão na transformação da vida, mas também ciclos, e vice-versa. Porém, ninguém melhor pode explicar a significância da espiral do que Jung (1990, p. 39), ao explicar o processo de individuação[99]:

[98] Ver tópico 1.1.2. Memorial das Idades do Brasil.

[99] No processo de individuação, o ego deve submeter-se ao *si-mesmo*, ou *Self*. Nos sonhos de um indivíduo, certos temas se repetem ao longo do tempo e vão lentamente apresentando pequenas variações. Com isso, uma personalidade mais ampla e amadurecida vai surgindo (VON FRANZ, 2008, p. 210).

> O caminho para a meta a princípio é caótico e imprevisível, e só aos poucos vão se multiplicando os sinais de uma direção a seguir. O caminho não segue a linha reta, mas é aparentemente cíclico. Um conhecimento mais exato o define como uma *espiral*: os temas do sonho sempre reaparecem depois de determinados intervalos, sob certas formas que designam à sua maneira o centro. Trata-se de um ponto central ou de uma disposição centrada que em certos casos surge a partir dos primeiros sonhos. Os sonhos, enquanto manifestações dos processos inconscientes, traçam um movimento de rotação ou de circumambulação em torno do centro, dele se aproximando mediante amplificações cada vez mais nítidas e vastas. Devido à diversidade do material simbólico é difícil a princípio reconhecer qualquer tipo de ordem. [...] A uma observação mais acurada, porém, o processo de desenvolvimento revela-se cíclico ou em espiral. Poderíamos estabelecer um paralelo entre esses processos em espiral e o processo de crescimento das plantas; o tema vegetal (árvore, flor, etc.) também retoma frequentemente nesses sonhos e fantasias, ou em desenhos espontâneos. Na alquimia, a árvore é o símbolo da filosofia hermética.

A ascensão espiral, tanto através do saldo energético positivo dos ciclos de um ecossistema equilibrado, quanto de uma integração dos conteúdos do inconsciente, levando à individuação do sujeito, pode ser imaginada, em nosso livro, como estando presente na sequência de espíritos híbridos até o retorno a Jacarandaré, como *axis mundi* e Árvore da Vida. O sujeito em processo de individuação, que retorna ao centro se identificando com o *si-mesmo*, é nosso *Homo cerratensis* restaurado, representado por sua pegada rupestre, símbolo de união à terra. Somente através da vivência da realidade simbólica pode o ser humano encontrar o caminho de volta a seu mundo de origem, no qual não se sente um estranho (JUNG, 2000, p. 116). O próprio Homo Cerratensis é um símbolo, assim como o são nossos espíritos híbridos do Cerrado, que correspondem, igualmente, a aspectos essenciais dos ciclos ecológicos da natureza e da psique humana.

A Regênese do Cerrado é possível graças à presença imanente desses espíritos, que, assim como os símbolos e figuras mitológicas de toda a humanidade, provém do inconsciente coletivo. Como nos diz Eliade (1979, p. 14-15):

> [...] o inconsciente não é apenas povoado por monstros: os deuses, as deusas, os heróis, as fadas também lá habitam; e, além do mais, os monstros do inconsciente são também mitológicos, uma vez que continuam a desempenhar as mesmas funções que lhes pertenceram em todas as mitologias: em última análise, ajudar o homem a libertar-se, completar a sua iniciação.

Os espíritos cerratenses que criamos, portanto, representam não apenas forças exteriores da natureza, mas também forças interiores do ser humano. São eles símbolos arquetípicos que correspondem não somente aos ciclos da natureza, mas aos ciclos espirais de transformação do *Homo cerratensis* em direção à união com sua ancestralidade e com a natureza do Cerrado, do qual sempre será parte.

3.6.1. Complexo Simbólico

Os símbolos que utilizei para sustentar o projeto Ró e esta dissertação são arbitrários, porém, ao que parece, guiando-me tanto pelas teorias de Eliade quanto de Jung, eles emergem de uma fonte comum aos símbolos e mitos de toda humanidade: sua porção a-histórica, ou o inconsciente coletivo.

Em nosso complexo simbólico – **Ouroboros/Caduceu/Árvore da Vida** –, pode-se imaginar uma passagem do Ouroboros ao Caduceu, e deste à Árvore da Vida, no entanto um símbolo não desaparece ao dar lugar a outro. Estão todos sempre presentes. Como arquétipos, nunca perdem sua potência, eventualmente voltando a se manifestar. Esses três símbolos não possuem relações arbitrárias, desenhadas aqui por mim como processo criativo original. Na realidade, essas relações estão implícitas em suas próprias características e história.

O Ouroboros se associa ao Caduceu através do simbolismo da serpente e dos ciclos, que se tornam espirais. O Ouroboros, ou o círculo, como símbolo do tempo e do espaço cerrados em um ciclo, também se associa à figura de Cronos, deus grego do tempo cíclico das estações e, em relação complementar, se associa às figuras de Fanes (JUNG, 1967, p. 216 e 385) ou de sua versão mitraica, Aion, o Cronos *leontocéfalo*[100] – o *tempo devorador* (ver 1967, p. 426 e 475; 1990, p. 56). Fanes e Aion possuem uma serpente enrolada no corpo, podendo, portanto, ser associados ao bastão de Asclépio, ou ao Caduceu, símbolo que também acompanha Aion (NAYERNOURI, 2010, p. 62). O corpo humano nessas figuras é análogo à árvore, que, por sua vez, é também análoga à Cruz, a Árvore da Morte, onde a figura humana divinizada é pregada e sacrificada (ver JUNG, 2008, p. 99-101).

Em muitos mitos, os humanos descendem de uma árvore mítica, e em certos ritos fúnebres os mortos são encerrados em troncos de árvores ocas, retornando à "mãe" para seu renascimento (JUNG, 1990, p. 340). Do mesmo modo, retorna e renasce nosso Homo Cerratensis. Como diz Campbell (2004, p. 320, tradução minha):

> O herói, abençoado pelo pai, retorna para representar o pai entre os homens; como professor (Moisés) ou imperador (Huang Ti), sua palavra é lei. Como está centrado na fonte, ele faz visível o repouso e a harmonia do lugar central. Ele é a reflexão do Eixo do Mundo, de onde se espalham os círculos concêntricos – a Montanha do Mundo, a Árvore do Mundo –, ele é o perfeito reflexo microcósmico do macrocosmo. Vê-lo é perceber o significado da existência. De sua presença se espalham bênçãos; sua palavra é o sopro da vida.

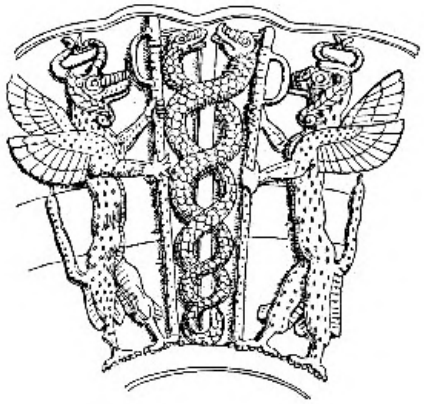
[100] Com cabeça de leão.

O Caduceu se associa igualmente à Árvore da Vida. No Éden bíblico, uma serpente se encontra enrolada no tronco da Árvore do Bem e do Mal, que é muitas vezes interpretada como apenas outro aspecto da Árvore da Vida, sua complementar. Do mesmo modo, o simbolismo da serpente ou dragão associado a árvores pode ser também encontrado em Yggdrasill, a Árvore do Mundo da mitologia nórdica (JUNG, 1967, p. 339); na *árvore das Hespérides*, ninfas gregas; e na *árvore do culto*, como visto em um fragmento de um antigo manuscrito maia (JUNG, 1990, p. 367). Uma antiga representação do "Caduceu" é também relacionada à Árvore da Vida: uma imagem do deus sumério Ningishzida, o *Senhor da Árvore Producente*, como duas serpentes enroladas em um bastão, representando, ademais, as raízes aéreas de uma árvore (BRITANNICA, 2016). Trata-se de um deus da fertilidade que, com o tempo, tornou-se também deus da cura (NAYERNOURI, 2010, p. 61).

Figura 117 – *Adão e Eva*, afresco de Rafael

Fonte: WikiArt.org.

Figura 118 – Desenho do baixo-relevo no "vaso de libação" do rei Gudea



As duas serpentes enroladas representam o deus Ningishzida, Senhor da Árvore Producente.
Fonte:Autor desconhecido, Wikimedia Foundation.

Os três "símbolos rupestres" e as interpretações que eles evocam, através de metáforas e metonímias, se inserem ao longo de todo o trabalho de pesquisa, e não só no livro *Ró*. Esse complexo simbólico deve se fazer presente também na dissertação, em uma tentativa de reproduzir a estética estrutural do projeto Ró, delineada por esses símbolos e as dinâmicas que evocam, em associação aos *renderings* que representam[101].

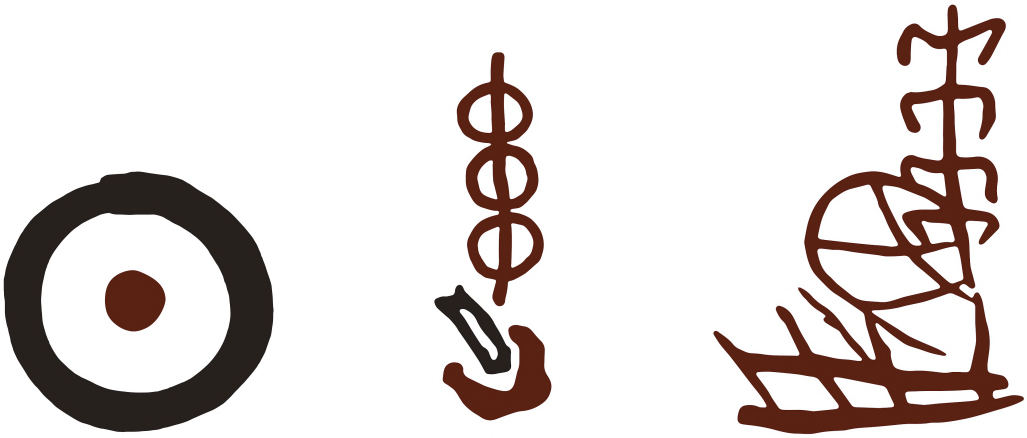
Esse complexo evoca ainda outra transformação: a Árvore da Vida, ou do Mundo, em conexão dinâmica com os demais símbolos, vira rizoma. Os rizomas – ou as micorrizas, a rede micelial[102] – substituem a árvore-raiz como metáfora quando se estabelecem sobreposições e interações dinâmicas entre os três símbolos, formando um complexo simbólico que busca romper barreiras e estabelecer conexões em rede.

Os conceitos de *Retorno*, *Transformação* e *Expansão* se fazem presentes através das temáticas abordadas e dos hibridismos estabelecidos entre Arte-Educação e Educação Ambiental, assim como entre arte e escrita, poesia e ciência, mito e história. O *hibridismo* ou mestiçagem é, portanto, outro conceito que se faz presente em todo o trabalho, associado com o conceito de *Contiguidade*. Os três símbolos adotados surgem em sequência, porém estão também justapostos de forma simultânea, ou se sobrepõem em diferentes dinâmicas.

A utilização de símbolos como caracterizadores de conceitos ou complexos conceituais que se fazem presentes no texto é uma ferramenta das artes visuais na sua interação com a escrita, de modo a trazer visualidade aos processos intelectuais e subjetivos de formulação de ideias e de produção artística e textual. Com isso, não pretendo de modo algum construir uma doutrina, nem atribuir objetividade à relação entre forma e significado. O pensamento por trás dessa utilização não está afiliado a uma corrente religiosa ou esotérica, mas a uma livre apropriação de diversos referenciais culturais, constituindo-se em um exercício de imaginação que possui aspirações poéticas, estéticas e educacionais. No entanto, não é possível negar que há também aspirações metafísicas nessa formulação simbólica, assim como no mito que criamos; afinal, como diz Eliade (1992, p. 11), na busca por compreender "[...] o autêntico significado de um mito ou símbolo arcaico, não poderemos deixar de observar que esse significado demonstra um reconhecimento de uma determinada situação no Cosmo, e que, consequentemente, implica uma posição metafísica".

[101] Ver tópico 2.1.2. Renderings.
[102] Ver tópico 3.7.1. O Livro Ró como Livro Rizoma.

Figura 119 – Símbolos rupestres em sequência: Ouroboros/Caduceu/Árvore da Vida



Fonte: Thiago Chaibub.

Figura 120 – Complexo simbólico: Ouroboros/Caduceu/Árvore da Vida

Fonte: Thiago Chaibub.

3.7. O Livro Ró como OAP

O projeto Ró não nasceu com aspirações pedagógicas e o livro *Ró* não foi planejado como um Objeto de Aprendizagem Poético, porém ele sempre carregou essas possibilidades no modo de sua concepção e nas aberturas as quais intencionava. Como Objeto de Aprendizagem Poético, nossa obra pode alcançar novos patamares de potência para a construção de territórios de subjetivação, através de seu resgate e apropriação em caráter pedagógico. Diferentes atividades relacionadas à obra podem ser sugeridas pelos educadores

que a adotarem. Trata-se também de um material de ampla aplicação, não apenas passível de utilização no ensino formal, mas também no ensino não formal e na autoeducação.

Para que o livro *Ró* possa ser utilizado como OAP, é necessário livre acesso a esse material. Como é domínio dos OA, a *internet* é o "local" democratizador que permitirá esse livre acesso. Com isso, o livro será disponibilizado em uma versão digital gratuita, que poderá ser acessada, baixada e distribuída livremente, o que não impede, porém, que se criem edições físicas dele. Para esta dissertação, incluí em apêndice *links* para um protótipo do livro.

Importante notar que os OAP não são somente objetos voltados ao ensino das visualidades. Embora o projeto Ró tenha também como objetivo o ensino de arte, ressalta-se seu conteúdo de caráter ecológico, ligado a preocupações próprias da Educação Ambiental. O projeto Ró, pensado como OAP, se insere nas aberturas da EA e da Arte-Educação, que por suas semelhanças, seus princípios e seus objetivos em comum se aproximam e formam uma Arte-Educação Ambiental. O livro *Ró* busca – através de uma sensibilização estética e poética – trazer conhecimentos e questionamentos sobre o Cerrado, sua devastação e a necessidade de conexão afetiva do humano com esse bioma. Como um OAP, um objeto de arte aplicado à educação, é necessário refletir sobre como esse material pode ser utilizado pedagogicamente com diferentes públicos e faixas etárias.

Apesar da aparente ludicidade e simplicidade de todo o trabalho, os textos do livro *Ró* não são de fácil interpretação, portanto ele provavelmente será mais adequado para um público a partir dos anos finais do Ensino Fundamental. Ele pode, sim, ser trabalhado com o público infantil de forma simplificada e através da dinâmica de contação de histórias. Porém, o melhor aproveitamento da obra será com crianças a partir dos 11 anos, que estão em fase de desenvolvimento da identidade e já possuem algumas habilidades como capacidade de leitura e interpretação de texto e imagem, e conhecimentos de ciências naturais. Igualmente, o público adolescente, de Ensino Médio, poderá fazer bom proveito desse material.

Porém, considerando a própria faixa etária dos artistas envolvidos quando no momento inicial de sua concepção, acredito que o livro *Ró* possa ser muito interessante a jovens adultos, especialmente àqueles que aspiram trabalhar com Arte-Educação e/ou Educação Ambiental, somando a seu arsenal poético e pedagógico este material e os conceitos que ele aborda. No entanto, qualquer pessoa que entrar em contato com a obra, independente de faixa etária, situação social ou localidade, poderá tecer suas próprias relações com ela.

Através da visão mítica trazida pelos poemas e pela arte presente nas páginas do livro *Ró*, esperamos possibilitar uma sensibilização quanto ao Cerrado e sua ecologia particular. E através de uma "estética rupestre", inspirada sobretudo pela arte rupestre brasileira, esperamos

também sensibilizar para uma apreciação dessa arte, imaginando-a como um portal de conexão com a terra e sua ancestralidade. Com a vista panorâmica e de longa duração proporcionada pela eco-história de Paulo Bertran (1991, 2000), coloca-se em evidência a antiguidade do Cerrado e sua relação com o ser humano.

A partir da análise do material, educadores terão melhor compreensão de como usá-lo em suas práticas. A análise esclarece os motivos simbólicos, os conteúdos e as ideias que o livro *Ró* carrega, e as interpretações que possibilita. Ela poderá servir a qualquer leitor interessado que queira aprender mais sobre o trabalho e os conceitos que ele traz. Mas também poderá, é claro, ser usado por professores, em especial arte-educadores ambientais, para trabalhar com seus educandos temas relativos ao Cerrado, através de uma visão poética e estética sobre o Cerrado e a arte rupestre. Futuramente, a partir desta análise, pretendo criar um texto *chave interpretativa* para os poemas e imagens, que seja mais sintético e acessível para os educadores e qualquer leitor interessado na obra.

A análise, porém, só deve ser consultada após uma primeira leitura do livro *Ró*, para que não influencie nas possibilidades interpretativas do primeiro contato com a obra. O educador não necessariamente precisa se utilizar dessa análise para trabalhar o livro *Ró* com seus educandos; por outro lado, deve sempre trabalhar com as livres interpretações e associações que seus educandos, e ele próprio, possam fazer. O importante é que a obra, como um OAP, seja capaz de movimentar eventos artísticos como pedagogia[103], através da apropriação, da relacionalidade, da soma e da multiplicação que o público pode proporcionar.

Após a leitura e a análise do livro, poderão ser realizadas atividades de Arte-Educação Ambiental que trabalhem temáticas ligadas ao Cerrado e à arte rupestre, através de um pensamento mítico. Porém, não há roteiro padrão para essas atividades. Elas devem ser pensadas de acordo com o contexto, com a idade e a realidade socioambiental dos alunos, e envolvê-los nas propostas, para que não sejam meros agentes, mas sejam também criadores de seus modos de apropriação e recriação. A leitura dessa obra não deve ser passiva e acrítica, e as atividades que podem seguir a leitura não devem ser meras atividades de cópia ou releitura (ver FERNÁNDEZ, 2015, p. 209). A obra pode servir como mero ponto de partida para que os alunos inventem seus próprios "mitos", refletindo a relação pessoal que possuem com o Cerrado. Através desse exercício criativo, podem transformar e ressignificar essa relação.

A ocasião para a leitura coletiva do livro *Ró*, nos ensinos formal ou não formal, pode se favorecer da preparação do ambiente – controlando iluminação, sonorização e disposição dos assentos e objetos na sala (CAFÉ, 2015, p. 66 e 162) –, da preparação do educador, que

[103] Ver tópico 2.3. Objetos de Aprendizagem Poéticos.

deve buscar aprofundar seu conhecimento da obra (CAFÉ, 2015, p. 189) e da preparação dos alunos – através da introdução aos assuntos abordados e de uma prática de dança rítmica ou meditação. Nas culturas indígenas, o mito deve ser contado "*durante um lapso de tempo sagrado*[104] (geralmente durante o outono ou inverno, e somente à noite)" (ELIADE, 1972, p. 12). Porém, não seria possível instituir para o livro *Ró* uma data adequada para sua leitura, nem que seja sempre noturna, porém deve haver, de preferência, uma preparação do ambiente e dos leitores/ouvintes, criando espaço e tempo "sacralizados" para a recitação do mito.

A repetição dos mitos de criação, através de sua recitação e dos ritos, permite a abolição do tempo passado e o recriar do mundo (ELIADE, 1972, p. 64). Segundo Eliade:

> Graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e duradouro no fluxo universal. Através da repetição periódica do que foi feito *in illo tempore*, impõe-se a certeza de que algo existe de uma maneira absoluta. Esse "algo" é "sagrado", ou seja, transumano e transmundano, mas acessível à experiência humana. A "realidade" se desvenda e se deixa construir a partir de um nível "transcendente", mas de um "transcendente" que pode ser vivido ritualmente e que acaba por fazer parte integrante da vida humana. (ELIADE, 1972, p. 100).

Desse mesmo modo, a leitura do livro *Ró* é favorecida pela repetição, pela "ruminação"[105]. Como diz Café (2015, p. 56-57), sobre a repetição da contação de uma mesma história: "Contar de novo é como fortalecer a curiosidade daquele que pede para reviver uma emoção, ou visitar uma imagem, provocada pelas palavras do narrador oral". Recontando o mito, ele se repete e grava-se mais profundamente na memória do ouvinte. (Por experiência própria, apenas com muita ruminação, relendo os poemas uma centena de vezes, às vezes em voz alta, é que fui capaz de penetrar no sentido profundo que possuem).

O livro *Ró* será disponibilizado para o livre uso (*Creative Commons*), uma característica dos OA e OAP (FERNÁNDEZ, 2015, p. 191), podendo ser apropriado, e até mesmo acrescido ou recriado, apenas com a expectativa de que se citem as fontes, para que não se perca o elo agregador – embora seja intrínseco aos mitos que suas origens "reais" se obscureçam e sejam substituídas por origens igualmente míticas.

Vivemos numa era de informação em que nada é esquecido, tudo é registrado e guardado, aspirando à eternidade. Mesmo que o projeto Ró ganhe vida própria, não será fácil apagar as suas origens. De um modo ou de outro, esse não é um trabalho com fins lucrativos ou objetivos egoicos, mas sim voltado ao livre uso como obra poética e material pedagógico. Não temos, portanto, preocupação com atribuição de autoria (contanto que não seja

[104] Ver tópico 2.4. Mitopoética.
[105] Ver tópico 3.7.1. O Livro Ró como Livro Rizoma.

desapropriada), nem nos preocupamos demais que se respeitem os textos e as artes tais quais os criamos. Que os respeitem, sim, mas com abertura a que os leitores e educadores contribuam com suas próprias criações ou conexões, ou que façam leituras criativas, com suas próprias palavras, adaptando a leitura a diferentes públicos, aumentando o potencial de conexão de diferentes pessoas com a obra (ver CAFÉ, 2015, p. 191).

O livro *Ró* é apenas uma semente de um mito inventado que poderá se desenvolver em um amplo corpo mitológico, possivelmente fragmentado e não inteiramente coeso, porém orgânico e imbuído de vida própria. Quem sabe os mitos não comecem, às vezes, como criações poéticas de indivíduos ou pequenos grupos e se convertam, com o tempo, em potências culturais (ver JUNG, 2008, p. 112). O projeto Ró visa incutir um pensamento mítico sobre o Cerrado de forma consciente e integrada ao conhecimento científico e à arte, para gerar uma nova forma de criação mitológica, própria à contemporaneidade. Espera-se que o mito ganhe vida e se desenvolva para além de sua Matriz (nome de nosso ateliê/coletivo).

Não podemos atribuir ao nosso mito inventado a potência real dos mitos desenvolvidos no seio de culturas inteiras, porém, quem sabe, caso ele venha a ser apropriado e expandido, o tempo não lhe dê uma centelha dessa potência. Não deixará, é claro, de ser um mito inventado, com características divergentes dos mitos verdadeiros. O livro *Ró* traz um mito que já nasce em forma escrita, porém é característica essencial dos mitos vivos das sociedades tradicionais a oralidade. Através da tradição oral, os mitos se expandem e se transformam nos encontros e transferências entre subjetividades. Não são criações autorais, mas criações coletivas que possuem suas próprias regras, não sendo, porém, sólidas e imutáveis. Com isso, desejamos que nosso mito não fique preso a nenhuma mídia, mas que possa ser apropriado pela oralidade e por diferentes meios, transformando-se e evoluindo.

A palavra escrita, o início da "história", acabou por reduzir os mitos à ficção[106]. Porém, pela lógica do eterno retorno, o nosso mito, que nasceu da escrita – como invenção, ficção –, talvez possa ganhar a força dos mitos vivos ao ser apropriado pela oralidade – indo da ficção à realidade. Realidade essa que se estabelece na cultura, na relacionalidade, nos coletivos que criam e transformam o mundo – através da arte, da educação e da própria vida.

Os povos tradicionais sem escrita eram considerados "povos sem história" até a época do romantismo alemão, quando se passa, no Ocidente, a valorizar a tradição oral. Ainda assim, segundo Eliade (1972, p. 114), para interessar a um homem moderno, "essa tradicional herança *oral* deve ser apresentada sob forma de *livro*". Para interessar ao contemporâneo, porém, creio que precisaria ser apresentado sob a forma de vídeo, ou talvez *videogame*, com

[106] Ver tópico 2.4.1 Mitos.

uma interface interativa. Essas explorações do material seriam também importantes para aumentar sua acessibilidade.

O projeto Ró não apresenta um mito acabado, para ser absorvido e esquecido. A Regênese Cerratense se fecha no ciclo natural de sucessão dos espíritos animais, porém, através dos entrelugares, das aberturas, das reverberações e dos rizomas que rompem os limites dos ciclos, ela se abre para o *retorno* do *Homo cerratensis* ancestral e para a criação de novos mitos e novos territórios de subjetivação. Os mitos são uma construção coletiva, relacional e geracional – eles se fragmentam e se transfiguram em diferentes tradições ao longo do tempo e do espaço. Eles são entidades vivas, que crescem, transformam-se, reproduzem-se e morrem – apenas para renascerem. Desse modo, o projeto Ró não está apenas aberto a apropriação, soma, *transformação* e *expansão* – ele as convida.

Mesmo que seja uma invenção, o projeto Ró se constitui em uma narrativa mítica, que deve ser tratada como tal. Conhecer os mitos, rememorá-los e reatualizá-los permitem:

> [...] repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Ancestrais fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecerem (ELIADE, 1972, p. 14).

Como nossos espíritos recriam o Cerrado, o ser humano deve também recriá-lo, através do pensamento mítico e da ligação com a terra, transformando suas atitudes com relação ao meio ambiente. O livro *Ró* se propõe apenas como mais um material artístico, poético e pedagógico sobre o Cerrado, entre tantos existentes e em realização[107], que possa sensibilizar os habitantes do bioma para os problemas que ele enfrenta.

3.7.1. O Livro Ró como Livro Rizoma

Apropriando-me dos conceitos de Deleuze e Guattari, o livro *Ró* poderia, em uma primeira análise, ser considerado um *livro-raiz*, análogo à figura da árvore, pois reflete uma imagem de mundo, ou, ao menos, da esperança de um mundo ideal. Como dizem os autores:

> A árvore já é a imagem do mundo, ou a raiz é a imagem da árvore-mundo. [...] O livro imita o mundo, como a arte, a natureza: por procedimentos que lhe são próprios e que realizam o que a natureza não pode ou não pode mais fazer. A lei do livro é a reflexão, o Uno que se torna dois. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 3).

[107] Ver tópico 3.1 Mitopoética Cerratense.

Após a destruição do Cerrado, a imaginação do zebu refaz o mundo, assim como o livro *Ró* refaz o futuro – imita um mundo e uma natureza em potência. Porém, à diferença de como colocam Deleuze e Guattari, em nosso livro o Uno não se torna dois, mas dois ou três se tornam um e voltam a ser vários, em pluralidades híbridas, em sobreposições e entrecruzamentos, aproximando-se mais da lógica da natureza em que "as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica" (1995, p. 3).

Para os autores, "o livro como realidade espiritual, a Árvore ou a Raiz como imagem, não para de desenvolver a lei do uno que se torna dois, depois dois que se tornam quatro... A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz" (1995, p. 3). Considerando isso, nosso livro não possui a árvore como imagem, mas como *uma* imagem, que não é suficiente para amarrar todas as coisas. Há um centro que, porém, se desfaz, articulando-se com outros centros, com outras representações e outras possibilidades. Desse modo, nosso livro melhor se caracterizaria, em nova análise, como a segunda figura do livro sugerida por Deleuze e Guattari – o *sistema-radícula*, ou *raiz fasciculada* (1995, p. 12).

A raiz principal se aborta e "a realidade natural aparece no aborto da raiz principal, mas sua unidade subsiste ainda como passada ou por vir, como possível" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). É na dobragem de um texto sobre outro, constituindo raízes múltiplas, que a unidade continua seu trabalho espiritual. A unidade da palavra e a unidade linear do saber só se quebram quando adotam "uma unidade cíclica da frase, do texto, do saber", uma "unidade cíclica do eterno retorno, presente como um não sabido no pensamento" (1995, p. 4). Do mesmo modo, nosso livro e minha dissertação também se fecham num ciclo, que não é, porém, um fim.

Para Deleuze e Guattari, no *livro sistema-radícula*, o mundo perdeu seu pivô (1995, p. 4): "mas o livro permanece sendo imagem do mundo, *caosmo-radícula*, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada. O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida".

E com essa última reflexão, reforço que nosso livro não é de fato imagem do mundo, mas potência de uma imagem, que só se constitui na articulação entre sujeitos e outros objetos, outras máquinas. Só se constitui na possibilidade de ser algo mais que o objeto-livro que contém essa potência. A poética só se concretiza na interação, nos *agenciamentos*. A imagem do mundo que queremos construir com o projeto Ró não se circunscreve ao livro, mas o livro é um artefato de manifestação de parte dessa imagem, para sempre incompleta. Como dizem Deleuze e Guattari, é preciso fazer o múltiplo, subtraindo o Uno do múltiplo, em

vez de sempre acrescentar uma dimensão superior. A esse tipo de sistema, terceira representação possível do livro, os autores deram o nome *rizoma*:

> Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma; a batata e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama é o *capim pé-de-galinha*. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 4).

Segundo os autores, os rizomas são caracterizados pelos princípios de *conexão e heterogeneidade*, de *multiplicidade*, de *ruptura assignificante* e de *cartografia e decalcomania* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 4). Os rizomas criam conexões em rede, que podem ser compreendidas em analogia a um mapa (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 8):

> O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.

O livro *Ró* também busca criar conexões em rede, relativizando os centros, expandindo suas possibilidades, podendo ser então compreendido como *livro rizoma*.

Para estabelecer relações rizomáticas e descentralizar também este texto de projeto, quebrando a necessária linearidade do texto acadêmico (IRWIN, 2006, p. 72), inserem-se, ao longo dele, indicações de leitura de outros tópicos, criando cruzamentos. Como num mapa, qualquer ponto do trabalho pode, em teoria, ser um meio, um ponto de origem, encorajando que o leitor se "engaje com o trabalho como um rizoma, movendo-se para dentro e para fora e ao redor do trabalho, fazendo conexões de forma pessoal" (2006, p. 72, tradução minha)[108]. Como rizoma, tanto o livro *Ró* quanto a dissertação, à diferença das árvores e suas raízes, "conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer" (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14). O rizoma "não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda" (1995, p. 14).

[108] Ver tópicos 2.1.2. Renderings e 3.6.1. Complexo Simbólico.

No caso de nosso uso simbólico da Árvore da Vida, não vejo que deva haver conflito entre as metáforas da estrutura arboreal e rizomática. Sim, há um eixo – o tronco da árvore – e há uma multiplicidade que se liga a esse eixo – as raízes e galhos –, no entanto não há foco no eixo, mas sim nas conexões. Essas conexões se fazem em todas as direções, em cruzamentos, no encontro de outros eixos, através das ligações proporcionadas pelas micorrizas[109], criando uma grande rede subterrânea de interações, que é mais significativa, mais total e mais una que qualquer indivíduo com seu eixo. Graças às micorrizas e suas conexões, as plantas tornam-se mais fortes através do benefício mútuo (BEGUM *et al.*, 2019, p. 2). As raízes associadas às micorrizas formam metáfora análoga aos rizomas.

Para Deleuze e Guattari, a forma arborescente como metáfora conduz sempre a dicotomizações articuladas com um centro. Porém, nossa árvore não força todas as coisas ao centro, mas sim gera novos centros. Descentraliza ao relativizar o centro, que é, segundo o poema de Jacarandaré[110], uma "estaca podre" (que se "aborta"), está constantemente morrendo – sacrificando-se para gerar mais vida. A podridão é velhice e morte, mas é também reciclagem e vida. Nosso centro não se firma – fragmenta-se, alimentando novos centros. Neste trabalho, não há conflito entre as árvores – com suas raízes e estruturas pivotantes – e os rizomas – com suas ligações entrecruzadas, livres de um centro. Como dizem os autores:

> Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes. [...] Há deformações anárquicas no sistema transcendente das árvores; raízes aéreas e hastes subterrâneas. O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendentes, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico. Não se trata de tal ou qual lugar sobre a terra, nem de tal momento na história, ainda menos de tal ou qual categoria no espírito. Trata-se do modelo que não pára de se erigir e de se entranhar, e do processo que não pára de se alongar, de romper-se e de retomar. Nem outro nem novo dualismo. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

As árvores não vivem isoladas. Toda árvore que prospera pertence a um ecossistema. A árvore pode ser uma imagem holográfica da floresta[111], porém é apenas parte dela. Quando se expande a perspectiva, quando se vê que *o* centro é apenas *um*, todos os centros aparentes se desfazem em rizomas, em linhas cruzadas formando pontos numa rede. Há sempre algo além com o qual fazer rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 6). Como dizem os autores:

---

[109] A rede micelial que conecta as raízes das plantas umas às outras (ver BEGUM *et al*., 2019).
[110] Ver tópico 3.4.8. Análise: Jacarandaré.
[111] Que contém o todo – princípio hologramático (ver MORIN, 2005, p. 181).

> [...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro, que se desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é disto capaz e se ele pode). [...] Sabedoria das plantas: inclusive quando elas são de raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo – com o vento, com um animal, com o homem [...] (1995, p. 7).

Para Deleuze e Guattari (1995, p. 7), a ideia de livro como imitação do mundo é inadequada, pois o "mimetismo é um conceito muito ruim, dependente de uma lógica binária, para fenômenos de natureza inteiramente diferentes. O crocodilo não reproduz um tronco de árvore [...]". Em nosso livro, o jacaré também não imita o tronco da árvore, porém é ela própria – é animal e planta[112]. O livro *Ró* também não imita o mundo, mas busca criar um novo mundo fora dele – fértil de hibridismos, composto de ligações horizontais que conectam todas as coisas que antes aparentavam estar irremediavelmente apartadas. Porém, como pensam os autores, a escrita nunca será suficiente em nome de um fora (1995, p. 16):

> O fora não tem imagem, nem significação, nem subjetividade. O livro, agenciamento com o fora contra o livro-imagem do mundo. Um *livro rizoma*, e não mais dicotômico, pivotante ou fasciculado. Nunca fazer raiz, nem plantar, se bem que seja difícil não recair nos velhos procedimentos.

A escrita é um agenciamento que não mais separa o mundo do livro e do autor – os campos da realidade, da representação e da subjetividade. Um agenciamento conecta multiplicidades de cada um desses campos e, desse modo, um livro não continua em outro, "nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores" (1995, p. 16). Nosso livro e minha dissertação não podem de fato criar ou imitar o mundo que há afora, mas, em agenciamento com ele, gera rizomas.

Para Deleuze e Guattari (1995, p. 16), não "é fácil ver a erva nas coisas e nas palavras". Ou seja, não é fácil ver os rizomas. Como observam os autores, Nietzsche dizia sobre seus aforismos que era necessário "ruminá-los" e que jamais é possível separar um platô das vacas que o povoam, sendo elas também "as nuvens do céu" (1995, p. 16). Do mesmo modo, os dez poemas de nosso livro *Ró* e a arte que os acompanha carecem de ruminação para sua completa digestão. E o zebu, por sua vez, é inseparável do Planalto que povoou – e engoliu.

[112] Ver tópico 3.4.8. Análise: Jacarandaré.

enCerramento

Quando já estava cursando o mestrado, em meio às dúvidas que eu tinha sobre *como* realizar meu projeto de pesquisa e *que* projeto realizar, o projeto Ró corria em paralelo, sem saber que se tornaria central, embora eu tivesse o desejo de incluí-lo de algum modo.

Por estar no contexto da Faculdade de Educação, acreditava que não poderia colocar um trabalho de arte como ponto central de minha pesquisa. Havia escolhido a linha de Educação Ambiental pelo interesse em conhecer melhor o tema e por que acreditei que seria o melhor caminho para desenvolver um projeto sobre o Memorial das Idades do Brasil, de Paulo Bertran, que era o meu foco até então. E não estava errado. O aprendizado e as conexões humanas que estabeleci foram fundamentais. Descobri que a Arte-Educação e a Educação Ambiental possuem o objetivo em comum de criar pontes para o conhecimento. Ao trazer metodologias e conceitos das artes para a Educação Ambiental, acredito estar ajudando a cumprir com esse objetivo. Acredito também que, caso Bertran pudesse dar sua opinião, ficaria mais feliz em me ver seguir minha própria trilha. Não obstante, meu trabalho teve todo interesse em explorar e divulgar ao máximo a poética de Bertran e sua eco-história.

O projeto Ró de fato não existiria, ao menos não em sua forma atual, sem a grande inspiração e os conhecimentos trazidos pela obra de Bertran. O livro *Ró* bebe de Bertran e das mesmas fontes que ele bebeu – o próprio Cerrado e o inconsciente coletivo. Bebe do "Planalto Astral"[113], que significa, em sentido platônico, onde para sempre estará o Cerrado ideal e de onde ele poderá retornar. Embora inacabado, a forma do livro *Ró* já está firmada no "astral". Basta manifestá-la, com o material já todo à mão. Os textos estão finalizados. Algumas imagens estão prontas, outras já estão pensadas e todos os referenciais estão organizados. Falta apenas finalizar a arte e a diagramação do livro para que concretizemos a primeira etapa do projeto: sua publicação. Na segunda etapa, faremos a divulgação e a distribuição *online* desse material, para que encontre aqueles que possam fazer bom uso dele.

As ideias contidas no *Ró* (no projeto e no conceito xavante) refletem, não por acaso, os pressupostos da abordagem da eco-história (BERTRAN, 2000), que se repetem de forma clara na Ecologia Humana (DANSA *et al.*, 2014): uma compreensão de ecologia em que o ser humano está integrado à natureza – mesmo que ele não se veja dessa forma. Não há escapatória. Somos parte da natureza e não seus senhores. Mas apenas diante do risco iminente é que a humanidade sonâmbula começa a despertar de seus devaneios de poder.

[113] Do poema de Deus Zebu (ver tópico 3.4.1. Análise: Deus Zebu).

O retorno mítico da natureza do Cerrado – representado pelos espíritos cerratenses e pelos símbolos que os acompanham: o Ouroboros, o Caduceu e a Árvore da Vida – e do lugar do ser humano dentro dessa natureza – representado pelo novo e restaurado Homo Cerratensis, e pelo "complexo simbólico" gerado na sobreposição dos símbolos – são imagens totêmicas para o futuro da humanidade no Cerrado – um futuro regado de esperança pelas capacidades regenerativas da natureza, não apenas exterior, mas dentro de nós.

Um trabalho de arte, como é o projeto Ró, não poderia ser executado de forma sistemática. Ele nasceu do fluir de conversas, de livre associações, da auto e coeducação. Não apenas pedaços do projeto, mas toda a poética e o pensamento mítico que o sustentam foram se constituindo a seu tempo, a partir de experiências, contatos humanos e viagens, que não poderiam ser apressadas. Informações chegaram no momento certo para que certas associações pudessem ocorrer e eu pudesse construir uma visão minha – a partir da visão coletiva que deu origem ao projeto e da visão de Paulo Bertran, que o inspirou desde o início.

Embora mitologia já fosse um grande interesse meu, apenas me aprofundei realmente no problema dos mitos e seus arquétipos pelo interesse em compreender melhor nossa obra (e a mim mesmo no processo). Sentia que nosso mito possuía vida própria. Sentia que estávamos, como os antigos gregos, canalizando a mensagem das Musas e que nossa criação não nos pertencia. Para todos foi extraordinário como os poemas se engendraram e se comunicaram uns com os outros, mesmo sem muito planejamento.

Ao analisar o livro *Ró*, busquei desvendar suas qualidades, tanto como obra mitopoética, quanto como obra ecológica ligada ao Cerrado. Realizei uma investigação dessas qualidades através da análise dos textos e imagens. Busquei investigar também as qualidades poética e pedagógica desse material no contexto da Arte-Educação Ambiental, para que futuramente, após sua finalização e publicação, ele possa vir a ser utilizado como um Objeto de Aprendizagem Poético, capaz de sensibilizar pessoas a respeito da ecologia do Cerrado e da importância da preservação do bioma. No entanto, será necessária uma nova investigação para que se possa confirmar ou desvalidar a qualidade pedagógica desse material e das abordagens de aplicação sugeridas.

Tendo em vista os embasamentos teórico-metodológicos e as análises que esta dissertação oferece, convido-lhe a uma nova leitura do protótipo do livro *Ró* (o ponto inicial e final do projeto – fora da curva), no objetivo de "rerruminar"[114] os poemas e a arte, e fruir ainda mais das informações e temas neles contidos.

[114] Ver tópicos 3.3.1. Análise: Regênese Cerratense, 3.7. O Livro Ró como OAP e 3.7.1. O Livro Ró como Livro Rizoma.

REFERÊNCIAS

ADERNE, Laïs. Entrevista com Laïs Aderne em 17 de julho de 2004 às 9 horas (Anexo B). [Entrevista cedida a] Alcidea Coelho Costa. **O Ecomuseu do Cerrado**: um instrumento para o ecoturismo no Brasil Central, Universidade de Brasília, Brasília, 2004, p. 88-91. Disponível em: https://bdm.unb.br/handle/10483/536. Acesso em: 20 fev. 2020.

AGUIAR, Adriana. Desmembramentos: abordagens em pesquisas a/r/tográficas. *In*: IRWIN, Rita L.; DIAS, Belidson (orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 169-179.

AGUIAR JUNIOR, Paulo Roberto Ferreira de; IVANILTON, Jose de Oliveira. Do litoral ao bioma cerrado: as cavernas do Parque Estadual Terra Ronca (GO) como atrativo ecoturístico. **Revista InterEspaço**, Grajaú, v. 6, p. 1-26, 2020. Disponível em: http://dx.doi.org/10.18764/2446-6549.e202030. Acesso em: 14 jul. 2021.

AKERS, Brian P.; RUIZ, Juan Francisco; PIPER, Alan; RUCK, Carl A. P. A prehistoric mural in Spain depicting neurotropic psilocybe mushrooms?. **Economic Botany**, New York, v. 65, p. 121-128, jun. 2011. Disponível em: https://doi.org/10.1007/s12231-011-9152-5. Acesso em: 14 jul. 2021.

ALVES, Evandro. **"Cerrado em quadrinhos"**: experiência e contribuições para o ensino de geografia. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Departamento de Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/IGCC-9NZTAZ. Acesso em: 4 fev. 2021.

ANDRADE, Luciana Aparecida Z. de; MIRANDA, Heloisa S. O fator fogo no banco de sementes. *In*: MIRANDA, Heloisa S. (org.). **Efeitos do regime de fogo sobre a estrutura de comunidades de cerrado**: resultados do Projeto Fogo. Brasília: Ibama, 2010. p. 103-119. Disponível em: http://www.ibama.gov.br/sophia/cnia/livros/efeitosdoregimedofogodigital.pdf. Acesso em: 14 jul. 2021.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064. Acesso em: 7 jul. 2021.

ANTONIO FILHO, Fadel David. Sobre a palavra "sertão": origens, significados e usos no Brasil (do ponto de vista da ciência geográfica). **Ciência Geográfica**, Bauru, v. 15, n. 1, p. 84-87, jan./dez. 2011. Disponível em: http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_versao_internet/AGB_dez2011_11.pdf. Acesso em: 8 jul. 2021.

ARTE. *In*: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão monousuário 3.0.

AZEVEDO, A. A.; MONTEIRO, J. L. G. Análise dos impactos ambientais da atividade agropecuária no cerrado e suas inter-relações com os recursos hídricos na região do pantanal. *In*: JACCOUD, D.; STEPHAN, P.; SÁ, R. L. de; RICHARDSON, S.; FECURI, J.

A avaliação de sustentabilidade do crescimento do cultivo da soja para exportação no Brasil. Brasília: WWF, 2003.

BAIANO e os novos caetanos. [Compositores e intérpretes]: Baiano e os Novos Caetanos. Rio de Janeiro: CID, 1974. 1 álbum (33 min). Disponível em: https://open.spotify.com/album/3Xng5yyG0KwKXFmhN0OGHy. Acesso em: 6 jul. 2021.

BALÉE, William (ed.). **Advances in historical ecology**. Nova York: Columbia University Press, 1998.

BARBOSA, Altair Sales. Homo cerratensis. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Goiás**, Goiânia, n. 27, p. 53-78, 2016. Disponível em: http://ihgg.org/wp-content/uploads/2019/04/Revista-IHGG-27-2016.pdf. Acesso em: 22 mar. 2021.

BARBOSA, Altair Sales. Peregrinos do cerrado. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n. 5, p. 145-193, dez. 1995. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1995.109234. Acesso em: 4 fev. 2021.

BARBOSA, Altair Sales; ARAÚJO, Luciane Martins de. Pré-história do cerrado. **Élisée – Revista de Geografia da UEG**, Cidade de Goiás, v. 9, n. 2, set. 2020. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/elisee/article/view/10860. Acesso em: 22 mar. 2021.

BARÔNIO, Gudryan J.; MACIEL, Artur A.; Oliveira, Arthur C.; KOBAL, Renan O. A. C.; MEIRELES, Desirée A. L.; BRITO, Vinícius, L. G.; Rech, André R. Plantas, polinizadores e algumas articulações da biologia da polinização com a teoria ecológica. **Rodriguésia**, Rio de Janeiro, v. 67, n. 2, abr./jun. 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2175-7860201667201. Acesso em: 14 jul. 2021.

BASTOS, Lázaro Antônio; FERREIRA, Idelvone Mendes. Composições fitofisionômicas do bioma cerrado: estudo sobre o subsistema de vereda. **Espaço em Revista**, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 97-108, jan./jun. 2010. Disponível em: https://doi.org/10.5216/er.v12i1.17656. Acesso em: 14 jul. 2021.

BATAILLE, Georges. **O nascimento da arte**. Tradução: Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BEGUM, Naheeda; QIN, Cheng; AHANGER, Muhammad Abass; RAZA, Sajjad; KHAN, Muhammad Ishfaq; ASHRAF, Muhammad; AHMED, Nadeem; ZHANG, Lixin. Role of arbuscular mycorrhizal fungi in plant growth regulation: implications in abiotic stress tolerance. **Frontiers in Plant Science**, San Diego, v. 10, p. 1-16, set. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.3389/fpls.2019.01068. Acesso em: 4 fev. 2021.

BEHR, Nicolas. **Braxília revisitada vol. I**. 2. ed. Brasília: [*s. n.*], 2012. Disponível em: http://www.nicolasbehr.com.br/arquivos/livros/braxilia_miolo.pdf. Acesso em: 28 ago. 2021.

BEIJA-FLOR-TESOURA. *In*: WIKIAVES. [Brasil: WikiAves, 2021]. Disponível em: https://www.wikiaves.com.br/wiki/beija-flor-tesoura. Acesso em: 13 jul. 2021.

BERTOL, Elisabetta; FINESCHI, Vittorio; KARCH, Steven B.; MARI, Francesco; RIEZZO, Irene. Nymphaea cults in ancient Egypt and the New World: a lesson in empirical pharmacology. **Journal of the Royal Society of Medicine**, Londres, v. 97, n. 2, p. 84-85, fev. 2004. Disponível em: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079300/. Acesso em: 5 ago. 2021.

BERTRAN, Paulo. Desastres ambientais na capitania de Goiás. **Ciência Hoje**, Brasília, v. 12, n. 70, p. 40-48, jan./fev. 1991. Disponível em: http://biblioteca.cl.df.gov.br/dspace/handle/123456789/1717. Acesso em: 23 jan. 2020.

BERTRAN, Paulo. **História da terra e do homem no Planalto Central**: eco-história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador. Brasília: Verano, 2000. Disponível em: http://biblioteca.cl.df.gov.br/dspace/bitstream/123456789/1718/1/Texto%20integral%20%28PDF%29. Acesso em: 3 fev. 2021.

BERTRAN, Paulo. **História de Niquelândia**: do Julgado de Traíras ao Lago da Serra da Mesa. 3. ed. Brasília: Verano, 2002.

BERTRAN, Paulo. **Sertão do campo aberto**. Brasília: Verano, 2007.

BERTRAN, Paulo; FLEURY, Graça. **Memorial das Idades do Brasil**. Brasília: Verano, 2004.

BÍBLIA. A. T. Êxodo, 16, 31. *In*: **Bíblia eletrônica Almeida**. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/ara/ex/16. Acesso em: 6 jul. 2021.

BÍBLIA. A. T. Gênesis, 3, 2-7. *In*: **Bíblia eletrônica Almeida**. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/ara/gn/3. Acesso em: 6 jul. 2021.

BÍBLIA. N. T. Gênesis, 3, 24. *In*: **Bíblia eletrônica Almeida**. Disponível em: https://www.bibliaonline.com.br/ara/gn/3. Acesso em: 6 jul. 2021.

BOI. *In*: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, c2021. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/boi. Acesso em: 12 ago. 2021.

BONTA, Mark; GOSFORD, Robert; FERGUSON, Nathan; LOVELESS, Erana; WITWER, Maxwell. Intentional fire-spreading by “firehawk” raptors in Northern Australia. **Journal of Ethnobiology**, Boston, v. 37, n. 4, p. 700-718, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.2993/0278-0771-37.4.700. Acesso em: 14 jul. 2021.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **El libro de los seres imaginarios**. Madri: Alianza Editorial, 2005.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Presidência da República, [1996]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 9 jul. 2021.

BRASÍLIA, A Sinfonia da Alvorada. [Compositores e intérpretes]: Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Rio de Janeiro: Columbia, 1960. 1 álbum (34 min). Disponível em: https://open.spotify.com/album/3GcWGSaYwp8yxnWqwz78tG. Acesso em: 3 jul. 2021.

BRESSAN, Daniela. **FotoExperimentos**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: https://bdm.unb.br/handle/10483/11221. Acesso em: 15 jul. 2021.

BRITO, Lydia Maria Pinto; RIBEIRO, Edinelza Macedo; SOUZA, Tereza de. Bois-bumbás de Parintins: síntese metafórica da realidade?. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 44, n. 1, p. 7-30, jan./fev. 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0034-76122010000100002. Acesso em: 14 jul. 2021.

BURKE, Peter. A Nova História, seu passado e seu futuro. *In*: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 1-13. Disponível em: http://etnohistoria.fflch.usp.br/sites/etnohistoria.fflch.usp.br/files/Burke_Nova_Historia.pdf. Acesso em: 23 jan. 2020.

CAFÉ, Ângela Barcellos Coelho. **Os contadores de histórias na contemporaneidade**: da prática à teoria, em busca de princípios e fundamentos. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/19310. Acesso em: 4 fev. 2021.

CALABAR: o elogio da traição. [Compositores e intérpretes]: Chico Buarque e Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1973. 1 álbum (30 min). Disponível em: https://open.spotify.com/album/2HbAJZnA6a8orrEtZEooRH. Acesso em: 14 jul. 2021.

CALADO, Manuel. **O valeroso Lucideno, e triumpho da liberdade**: primeira parte. Lisboa: Officina de Domingos Carneiro, 1668. Disponível em: http://cpbn.bn.gov.br/planor/handle/20.500.12156.6/8030?show=full&locale-attribute=pt_BR. Acesso em: 14 jul. 2021.

CAMPBELL, Joseph. **The hero with a thousand faces**. Princeton: Princeton University Press, 2004.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. plano-piloto para poesia concreta. *In*: AMARAL, A. Aracy (coord.). **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte**: 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 78-79.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Editora Record, 2019.

CARDINAL. *In*: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão monousuário 3.0.

CARDINAL. *In*: DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, c2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/cardinal. Acesso em: 14 jul. 2021.

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. Educação ambiental crítica: nomes e endereçamentos da educação. *In*: MINISTÉRIO do Meio Ambiente. **Identidades da educação ambiental brasileira**. Brasília: MMA, 2004. p. 13-23. Disponível em: http://www.bibliotecaflorestal.ufv.br/handle/123456789/3507. Acesso em: 3 fev. 2021.

CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. **Dicionário tupi (antigo) – português**. Salvador: [*s. n.*], 1987. Disponível em: https://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Acarvalho-1987-dicionario/Carvalho_1987_DicTupiAntigo-Port_OCR.pdf. Acesso em: 6 ago. 2021.

CATALÃO, TT. **Manifesto do Centro**. Brasília: [*s. n.*], 2013. Disponível em: https://museudoimaginario.com/wp-content/uploads/2020/12/2013.-Manifesto-Centro-TT-Catala%CC%83o.pdf. Acesso em: 4 fev. 2021.

CATALÃO, Vera Margarida Lessa. Água, educação e culturas: redes hídricas e simbólicas na teia da vida. *In*: INSTITUTO Espinhaço. **História Viva – Morro do Pilar**: cultura, memória, sustentabilidade e a antecipação do futuro. Morro do Pilar: Instituto Espinhaço, 2014. p. 316-337. Disponível em: https://issuu.com/institutoespinhaco/docs/livro_histo__ria_viva_morro_do_pila. Acesso em: 14 jul. 2021.

CATALÃO, Vera Margarida Lessa; MOURÃO, Laís; PATO, Claudia. Educação e ecologia humana: uma epistemologia para a educação ambiental. **Ambiente & Educação**, Rio Grande, v. 14, n. 2, p. 27-36, 2009. Disponível em: https://periodicos.furg.br/ambeduc/article/view/1588. Acesso em: 20 fev. 2020.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 69-104, abr. 2006. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-93132006000100003. Acesso em: 8 jul. 2021.

CERRADO. *In*: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão monousuário 3.0.

CHAIBUB, Thiago Falleiros Wirth. **Visões interiores**: a arte e a experiência visionária. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: https://bdm.unb.br/handle/10483/11222. Acesso em: 15 jul. 2021.

CHAVEIRO, Eguimar Felício; BARREIRA, Celene Cunha Monteiro Antunes. Cartografia de um pensamento de cerrado. *In*: PELÁ, Márcia; CASTILHO, Denis (orgs.). **Cerrados**: perspectivas e olhares. Goiânia: Editora Vieira, 2010. p. 15-33 Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/214/o/Livro_CERRADOS_perspectivas_e_olhares.pdf. Acesso em: 20 fev. 2020.

CORRÊA, Rosângela de Azevedo. Programa Educação Ambiental nas escolas públicas do Distrito Federal. **Participação**, Brasília, v. 1, n. 31, p. 76-86, nov. 2018. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/20151. Acesso em: 3 fev. 2021.

CORUJA-BURAQUEIRA. *In*: WIKIAVES. [Brasil: WikiAves, 2021]. Disponível em: https://www.wikiaves.com.br/wiki/coruja-buraqueira. Acesso em: 13 jul. 2021.

COSTA, Alcidea Coelho. **O Ecomuseu do Cerrado**: um instrumento para o ecoturismo no Brasil Central. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Ecoturismo) – Centro de Excelência em Turismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2004. Disponível em: https://bdm.unb.br/handle/10483/536. Acesso em: 20 fev. 2020.

COURTNEY, Susan J. The salt-point: kairos emergent from chaos. **Journal of Jungian Scholarly Studies**, Alberta, v. 14, n. 1, p. 1-12, jun. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.29173/jjs3s. Acesso em: 14 jul. 2021.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. Tradução: Luciana de Oliveira da Rocha. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.

CRONON, William. The uses of environmental history. **Environmental History Review**, Oxford, v. 17, no. 3, p. 1-22, out. 1993. Disponível em: https://doi.org/10.2307/3984602. Acesso em: 24 jan. 2020.

CROSBY, Alfred W. The past and present of environmental history. **The American Historical Review**, Oxford, v. 100, n. 4, p. 1177-1189, out. 1995. Disponível em: https://doi.org/10.2307/2168206. Acesso em: 20 fev. 2020.

CUNHA, Paulo José. Apresentação. **Instituto Bertran Fleury**, Cidade de Goiás, c2020. Disponível em: http://institutobertranfleury.org.br/paulo-bertran/apresentacao/. Acesso em: 8 maio 2020.

DANSA, Cláudia; PATO, Claudia; CORRÊA, Rosângela de Azevedo. Educação ambiental e ecologia humana: contribuições para um debate. *In*: MARQUES, Juracy (org.). **Ecologias humanas**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2014. p. 207-216.

DARWIN, Charles Robert. **A origem das espécies**: através da selecção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela sobrevivência. Tradução: Ana Afonso. Leça da Palmeira: Planeta Vivo, 2009.

DE COSSON, Alex F. **(Re)searching sculpted a/r/tography**: (re)learning subverted-knowing through aporetic praxis. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of Graduate Studies, University of British Columbia, Vancouver, 2003. Disponível em: https://dx.doi.org/10.14288/1.0091201. Acesso em: 3 fev. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs vol. 1**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELPHIN, Carlos Fernando Moura. Terra Ronca. **Revista UFG**, Goiânia, ano 12, n. 9, p. 169-184, dez 2010. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48331. Acesso em: 14 jul. 2021.

DESBIEZ, Arnaud Léonard Jean; KLUYBER, Danilo. The role of giant armadillos (Priodontes maximus) as physical ecosystem engineers. **Biotropica**, [*s. l.*], v. 45, n. 5, p. 537-540, 2013. Disponível em: https://doi.org/10.1111/btp.12052. Acesso em: 14 jul. 2021.

DIAS, Belidson. Prefácio *In*: IRWIN, Rita L.; DIAS, Belidson (orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 13-17.

DIAS, Elder. "O Cerrado está extinto e isso leva ao fim dos rios e dos reservatórios de água". Entrevistado: Altair Sales Barbosa. **Jornal Opção**, Goiânia, ed. 2048, 4 out. 2014. Disponível em: https://www.jornalopcao.com.br/entrevistas/o-cerrado-esta-extinto-e-isso-leva-ao-fim-dos-rios-e-dos-reservatorios-de-agua-16970/. Acesso em: 5 jul. 2021.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Anna. **O mito moderno da natureza intocada**. 6 ed. São Paulo: Hucitec: NUPAUB, 2008.

DIETZ, James M. Ecology and social organization of the maned wolf (Chrysocyon brachyurus). **Smithsonian Contributions to Zoology**, Washington, D.C., n. 392, p. 1-51, 1984. Disponível em: https://doi.org/10.5479/si.00810282.392. Acesso em: 14 jul. 2021.

DOMÍNGUEZ-RODRIGO, M. Is the "savanna hypothesis" a dead concept for explaining the emergence of the earliest hominins? **Current Anthropology**, Chicago, v. 55, n. 1, p. 59-81, fev. 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1086/674530. Acesso em: 7 jul. 2021.

DRUMMOND, José Augusto. A história ambiental: temas, fontes e linhas de pesquisa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n, 8, p. 177-197, 1991. Disponível em: http://www.nuredam.com.br/files/divulgacao/artigos/Hist%F3ria%20Ambiental%20Drumond.pdf. Acesso em: 20 fev. 2020.

ELIADE, Mircea. **The sacred and the profane**: the nature of religion. Tradução: William R. Trask. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Tradução: Maria Adozinda Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia, 1979.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Tradução: José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ÉLIS, Bernardo. O homem no Planalto Central. **DF Letras**, Brasília, v. 2, n. 21-22, p. 11-12, nov./dez. 1995. Disponível em: http://biblioteca.cl.df.gov.br/dspace/handle/123456789/1846. Acesso em: 23 jan. 2020.

ELLIOTT, Charlene. Purple pasts: color codification in the ancient world. **Law & Social Inquiry**, Washington, D.C., v. 33, n. 1, p. 173-194, 2008. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/20108752. Acesso em: 14 jul. 2021.

ELLIS, Carolyn; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography, personal narrative, reflexivity: researcher as subject. *In*: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. **Handbook of Qualitative Research**. 2. ed. Thousand Oaks: SAGE Publishing, 2000. p. 733-768.

FARLEY, Paul. **A theory abandoned but still compelling**. New Haven: Yale School of Medicine, 2008. Disponível em: https://medicine.yale.edu/news/yale-medicine-magazine/a-theory-abandoned-but-still-compelling/. Acesso em: 14 jul. 2021.

FEIJÓ, Ivan Luiz Chaves. Boi da cara preta: transfiguração do escravo, humanização do boi. **Humanidades em Diálogo**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 135-148, jun. 2011. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2011.106194. Acesso em: 17 jul. 2021.

FELLET, João. Os cuidados para não ser arrastado por uma cabeça d'água, o 'tsunami dos rios'. **BBC News Brasil**, São Paulo, 27 dez. 2018. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46689044. Acesso em: 14 jul. 2021.

FERNÁNDEZ, Maria del Rosario Tatiana. **O evento artístico como pedagogia**. Tese (Doutorado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/22007. Acesso em: 3 fev. 2021.

FERNÁNDEZ, Maria del Rosario Tatiana; DIAS, Belidson. A investigação baseada em arte (IBA) e a investigação educacional baseada em arte (IEBA): quatro questionamentos baseados nas concepções de arte e artista. **VIS**, Brasília, v. 16, n. 2, p. 27-44, jul./dez. 2017. Disponível em: https://doi.org/10.26512/vis.v16i2.20650. Acesso em: 4 fev. 2021.

FERNÁNDEZ, Maria del Rosario Tatiana; DIAS, Belidson. Objetos de aprendizagem poéticos: máquinas para construir territórios de subjetivação. *In*: SIMPÓSIO 8, 8.; ENCONTRO DA ANPAP, 24., 2015, Santa Maria. **Anais** [...]. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2015. Tema: Compartilhamentos na arte: redes e conexões. p. 3481-3495. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s8/tatiana_fernandez_belidson_dias.pdf. Acesso em: 4 fev. 2021.

FERREIRA, Eric Victor de Oliveira; MARTINS, Vanessa; INDA JUNIOR, Alberto Vasconcellos; GIASSON, Elvio; NASCIMENTO, Paulo César do. Ação dos térmitas no solo. **Ciência Rural**, Santa Maria, v. 41, n. 5, p. 804-811, maio 2011. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-84782011005000044. Acesso em: 14 jul. 2021.

FERRI, Gil Karlos. Os impactos ecológicos da construção de Brasília. **Café História**, [*s. l.*], 1 ago. 2018. Disponível em: https://www.cafehistoria.com.br/impactos-ecologicos-brasilia/. Acesso em: 4 fev. 2021.

FIDELIS, Alessandra; ROSALEM, Patrícia; ZANZARINI, Vagner; CAMARGOS, Liliane S.; MARTINS, Aline R. From ashes to flowers: a savanna sedge initiates flowers 24h after fire. **Ecology**, Washington, D.C., v. 100, n. 5, [*s. p.*], mar. 2019. Disponível em: https://doi.org/10.1002/ecy.2648. Acesso em: 14 jul. 2021.

FLEURY, Graça. Sobre nós. **Instituto Bertran Fleury**, Cidade de Goiás, c2020. Disponível em: http://institutobertranfleury.org.br/sobre-nos/. Acesso em: 8 maio 2020.

FRANCO, José Luiz de Andrade. A história ambiental no Brasil e os seus clássicos. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 18, n. 1-2, p. 389-394, dez. 2003. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-69922003000100018. Acesso em: 20 de fev. 2020.

FREEDMAN, David Noel; MYERS, Allen C.; BECK, Astrid B. (ed.). **Eerdmans dictionary of the Bible**. Michigan: Eerdmans Publishing, 2000.

GALVÃO JUNIOR, José Leme. **Paulo Bertran**. [*S. l.*]: IPHAN, 2005. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Paulo_Bertran(2).pdf. Acesso em: 8 maio 2020.

GANGWANI, Kiran; LANDIN, Jennifer. The decline of insect representation in biology textbooks over time. **American Entomologist**, v. 64, n. 4, p. 252-257, dec. 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1093/ae/tmy064. Acesso em: 5 ago. 2021.

GARIBALDI, William. O guardião do sol. **O Novo Mito**, [*s. l.*], 2 jun. 2011. Disponível em: https://onovomito.blogspot.com/2011/06/o-guardiao-do-sol.html. Acesso em: 7 jul. 2021.

GARTZ, Jochen. **Magic mushrooms around the world**: a scientific journey across cultures and time. Tradução: Claudia Taake. Los Angeles: Lis Publications, 1997.

GASPAR, Madu. **A arte rupestre no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

GEGGEL, Laura. Meet the ancient reptile that gave rise to mammals. **Scientific American**, [*s. l.*], 6 out. 2016. LiveScience. Disponível em: https://www.scientificamerican.com/article/meet-the-ancient-reptile-that-gave-rise-to-mammals/. Acesso em: 14 jul. 2021.

GENZ, Carlos Alberto. Um retorno às origens: dos mitos à educação ambiental. **Cronos**, Natal, v. 12, n. 1, p. 119-129, jan./jun. 2011. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/2118. Acesso em: 14 jul. 2021.

GHIRADELLA, Helen; ANESHANSLEY, Daniel; EISNER, Thomas; SILBERGLIED, Robert E.; HINTON, Howard E. Ultraviolet reflection of a male butterfly: interference color caused by thin-layer elaboration of wing scales. **Science**, New York, v. 178, n. 4066, p. 1214-1217, dec. 1972. Disponível em: https://doi.org/10.1126/science.178.4066.1214. Acesso em: 14 jul. 2021.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GINECEU. *In*: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão monousuário 3.0.

GINSBERG, Allen. **Howl and other poems**. San Francisco: City Lights Books, 1959.

GINSBURGH, Rabbi Yitzchak. **What you need to know about Kabbalah**. Jerusalém: Gal Einai, 2006.

GOMIDE, Maria Lúcia Cereda. **Marãnã Bödödi**: a territorialidade xavante nos caminhos do Ró. Tese (Doutorado em Geografia Física) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://dx.doi.org/10.11606/T.8.2009.tde-20102009-163712. Acesso em: 4 fev. 2021.

GONZÁLEZ, Neus; MARQUÈS, Montse; NADAL, Martí; DOMINGO, José L. Meat consumption: which are the current global risks? A review of recent (2010-2020) evidences. **Food Research International**, Ottawa, v. 137, p. 1-6, nov. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.foodres.2020.109341. Acesso em: 10 ago. 2021.

GÖTSCH, Ernst. **O renascer da agricultura**. Tradução: Patrícia Vaz. Rio de Janeiro: AS-PTA, 1996.

GRIMAL, Pierre. **A concise dictionary of classical mythology**. Cambridge: Wiley-Blackwell, 1990.

GROF, Stanislav. **Book of the dead**: manuals for living and dying. Londres: Thames & Hudson, 1994.

GUIMARÃES, Santiago Wolnei F. O sítio Lapa da Pedra como uma referência para a diversidade da arte rupestre do Goiás. **Tecnologia e Ambiente**, Criciúma, v. 19, n. 1, p. 86-101. 2013. Disponível em: http://periodicos.unesc.net/tecnoambiente/article/view/1321.

GUTHKE, Karl S. **The gender of death**: a cultural history in art and literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Disponível em: https://assets.cambridge.org/97805215/91959/sample/9780521591959web.pdf. Acesso em: 6 ago. 2021.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**: uma breve história da humanidade. Tradução: Janaína Marcoantonio. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015.

HELIODORO, Affonso. **JK**: exemplo e desafio. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 2005.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. *In*: JUNG, Carl G. (org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2. ed. especial, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 133-206.

HERNÁNDEZ, Fernando. A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. Tradução: Tatiana Fernández Méndez. *In*: IRWIN, Rita L.; DIAS, Belidson (orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 39-62.

HERSHKOVITZ, Philip. The Brazilian rodent genus Thalpomys (Sigmodontinae, Cricetidae) with a description of a new species. **Journal of Natural History**, Londres, v. 24, n. 3, p. 763-783, 1990. Disponível em: https://doi.org/10.1080/00222939000770531. Acesso em: 7 jul. 2021.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2013.

HUITZILOPOCHTLI. *In*: ENCYCLOPÆDIA Britannica. Chicago: Britannica Group, 2019. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Huitzilopochtli. Acesso em: 17 jul. 2021.

IARED, Valéria Ghisloti. **A experiência estética no cerrado para a formação de valores estéticos e éticos na educação ambiental**. Tese (Doutorado em Ciências) – Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/7084. Acesso em: 3 fev. 2021.

IBGE. **Biomas e sistema costeiro-marinho do Brasil**. [*S. l.*]: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2020a. 11p. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/apps/biomas/. Acesso em: 4 fev. 2021.

IBGE. **Mapa político do Brasil**. [*S. l.*]: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2020b. 1 mapa, color. Escala: 1:5.000.000. Disponível em: https://portaldemapas.ibge.gov.br/portal.php#mapa222624. Acesso em: 17 ago. 2021.

IBGE. **Relevo**: unidades de relevo. [*S. l.*]: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2020c. 1 mapa, color. Escala: 1:24.000.000. Disponível em: https://atlasescolar.ibge.gov.br/images/atlas/mapas_brasil/brasil_unidades_de_relevo.pdf. Acesso em: 8 maio 2020.

IRIEL, Analía; LAGORIO, María Gabriela. Is the flower fluorescence relevant in biocommunication? **Naturwissenschaften**, [*s. l.*], v. 97, n. 10, p. 915-924, out. 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1007/s00114-010-0709-4. Acesso em: 17 ago. 2021.

IRWIN, Rita L. A/r/tografia. Tradução: Belidson Dias. *In*: IRWIN, Rita L.; DIAS, Belidson (orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Editora UFSM, 2013a. p. 27-35.

IRWIN, Rita L. A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. Tradução: Belidson Dias. *In*: IRWIN, Rita L.; DIAS, Belidson (orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Editora UFSM, 2013b. p. 125-135.

IRWIN, Rita L.; BEER, Ruth; SPRINGGAY, Stephanie; GRAUER, Kit; XIONG, Gu; BICKEL, Barbara. The rhizomatic relations of a/r/tography. **Studies in Art Education**, Alexandria, v. 48, n. 1, p. 70-88, jan. 2006. Disponível em: https://doi.org/10.1080/00393541.2006.11650500. Acesso em: 3 fev. 2021.

IRWIN, Rita L.; SPRINGGAY, Stephanie. A/r/tografia como forma de pesquisa baseada na prática. *In*: IRWIN, Rita L.; DIAS, Belidson (orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 137-153.

JOÃO do Vale. [Compositores e intérpretes]: João do Vale e Chico Buarque. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 álbum (39 min). Disponível em: https://open.spotify.com/album/6tA5JMhnFRvDkanKAuPsCV. Acesso em: 14 jul. 2021.

JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. **O caminho do tarot**. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Editora Campos, 2016.

JOHANSSON, Mats E.; NILSSON, Christer; NILSSON, Elisabet. Do rivers function as corridors for plant dispersal?. **Journal of Vegetation Science**, New Jersey, v. 7, n. 4, p. 593-598, 1996. Disponível em: https://doi.org/10.2307/3236309. Acesso em: 14 jul. 2021.

JUNG, Carl G. **Psychology and religion**: west and east. Tradução: R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1953.

JUNG, Carl G. **Symbols of transformation**: an analysis of the prelude to a case of schizophrenia. 2. ed. Tradução: R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1967.

JUNG, Carl G. **Sincronicidade**. Tradução: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

JUNG, Carl G. **Psicologia e alquimia**. Tradução: Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1990.

JUNG, Carl G. **The psychology of kundalini yoga**. Princeton: Princeton University Press, 1999.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução: Maria Luiza Appy. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. *In*: JUNG, Carl G. (org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 15-132.

JUSTAMAND, Michel. A presença das pinturas rupestres nos livros didáticos de história no Brasil – de 1960 a 2000. **Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 4, n. 38, p. 1-4, 2004. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/36289. Acesso em: 14 jul. 2021.

KINNEAVY, James L.; ESKIN, Catherine R. Kairos in Aristotle's rhetoric. **Written Communication**, Thousand Oaks, v. 17, n. 3, p. 432-444, jul. 2000. Disponível em: https://doi.org/10.1177/0741088300017003005. Acesso em: 17 jul. 2021.

KLINK, Carlos A.; MACHADO, Ricardo B. A conservação do cerrado brasileiro. **Megadiversidade**, [*s. l.*], v. 1, n. 1, p. 147-155, jul. 2005. Disponível em: https://www.agencia.cnptia.embrapa.br/recursos/Texto_Adicional_ConservacaoID-xNOKMLsupY.pdf. Acesso em: 4 fev. 2021.

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

KUHLMANN, Marcelo Peres. **Estratégias de dispersão de sementes no bioma cerrado**: considerações ecológicas e filogenéticas. Tese (Doutorado em Botânica) – Instituto de Ciências Biológicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/20630. Acesso em: 14 jul. 2021.

LAYRARGUES, Philippe Pomier. Apresentação: (re)conhecendo a educação ambiental brasileira. *In*: MINISTÉRIO do Meio Ambiente. **Identidades da educação ambiental brasileira**. Brasília: MMA, 2004. p. 7-9. Disponível em: http://www.bibliotecaflorestal.ufv.br/handle/123456789/3507. Acesso em: 3 fev. 2021.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1987.

LEWIS-WILLIAMS, J. David; DOWSON, Thomas A. The signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art. **Current Anthropology**, Chicago, v. 29, n. 2, p. 201-245, abr. 1988. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/2743395. Acesso em: 14 jul. 2021.

LIMA, Jorge Enoch Furquim Werneck. Situação e perspectivas sobre as águas do cerrado. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 63, n. 3, jul. 2011. Disponível em: http://dx.doi.org/10.21800/S0009-67252011000300011. Acesso em: 14 jul. 2021.

LOEB Classical Library. **Hesiod: the homeric hymns and homerica**. Tradução: Hugh G. Evelyn-White. Cambridge: Harvard University Press; Londres: William Heinemann, 1914.

LOUREIRO, Carlos Frederico Bernardo. Educação ambiental transformadora. *In*: MINISTÉRIO do Meio Ambiente. **Identidades da educação ambiental brasileira**. Brasília: MMA, 2004. p. 65-84 . Disponível em: http://www.bibliotecaflorestal.ufv.br/handle/123456789/3507. Acesso em: 3 fev. 2021.

MACIEL, Nahima. A velha e as histórias do cerrado. **Correio Braziliense**, Brasília, 27 jun. 2010. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/07/27/interna_diversao_arte,204551/a-velha-e-as-historias-do-cerrado.shtml. Acesso em: 4 fev. 2021.

MACIEL, Natan M.; BRANDÃO, Reuber A.; CAMPOS, Leandro A.; SEBBEN, Antonio. A large new species of Rhinella (Anura: Bufonidae) from cerrado of Brazil. **Zootaxa**, Auckland, v. 1627, p. 23-39, out. 2007. Disponível em: https://doi.org/10.5281/zenodo.179312. Acesso em: 14 jul. 2021.

MAGALHÃES, Tico. **O mito do Calango Voador e outras histórias do cerrado**. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2020.

MALTY, Larissa dos Santos. **Velha do Cerrado**: a personificação de um arquétipo em busca da sustentabilidade cultural no cerrado. Dissertação (Mestrado em Gestão Ambiental) – Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/2920. Acesso em: 4 fev. 2021.

MARQUES, Juracy. Ecologia humana no Brasil. *In*: MARQUES, Juracy (org.). **Ecologias humanas**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2014. p. 9-42.

MÁRQUEZ, Rafael; BELTRÁN, Juan F.; LLUSIA, Diego; PENNA, Mario; NARINS, Peter M. Synthetic rainfall vibrations evoke toad emergence. **Current Biology**, Cambridge, v. 26, n. 24, p. 1270-1271, dez. 2016. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.cub.2016.11.005. Acesso em: 14 jul. 2021.

MATURANA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Tradução: Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. Tradução: Jonas Pereira dos Santos. Campinas: Editorial Psy, 1995.

MAURIAC, Muriel. Lascaux: the history of the discovery of an outstanding decorated cave. **Adoranten**, Tanumshede, v. 9, p. 5-25, 2011. Disponível em: https://www.rockartscandinavia.com/images/articles/lascaux_a11.pdf. Acesso em: 14 jul. 2021.

MCKENNA, Terence. **O alimento dos deuses**. Rio de Janeiro: Record, 1992.

MCKENNA, Terence. **True hallucinations**: being an account of the author's extraordinary adventures in the devil's paradise. San Francisco: Harper San Francisco, 1993.

METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Intérpretes: Alfred Abel; Gustav Fröhlich; Brigitte Helm; Rudolf Klein-Rogge e outros. Roteiro: Thea von Harbou e Fritz Lang. Música: Gottfried Huppertz. Potsdam: UFA, 1927. Baseado no romance "Metropolis", de Thea von Harbou. 1 vídeo (150 min). Publicado pelo canal Mega Tudo. Disponível em: https://youtu.be/Vnp_TAb52AI. Acesso em: 20 jul. 2021.

MILLER, Mary; TAUBE, Karl. **The gods and symbols of Ancient Mexico and the Maya**: an illustrated dictionary of Mesoamerican religion. Londres: Thames and Hudson,1993.

MILLER, Patrick D. **Israelite religion and biblical theology**. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.

MIRANDA, Heloisa S.; NETO, Walter N.; NEVES, Beatriz M. Castro. Caracterização das queimadas de cerrado. *In*: MIRANDA, Heloisa S. (org.). **Efeitos do regime de fogo sobre a estrutura de comunidades de cerrado**: resultados do Projeto Fogo. Brasília: Ibama, 2010. p. 23-33. Disponível em: http://www.ibama.gov.br/sophia/cnia/livros/efeitosdoregimedofogodigital.pdf. Acesso em: 14 jul. 2021.

MITOPOÉTICA. *In*: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão monousuário 3.0.

MMA (Brasil). **Programa Nacional de Educação Ambiental** – ProNEA. 3. ed. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, 2005. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/secad/arquivos/pdf/educacaoambiental/pronea3.pdf. Acesso em: 3 fev. 2021.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução: Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 8. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. **El método V**: la humanidad de la humanidad – la identidad humana. Tradução: Ana Sánchez. Madri: Cátedra, 2003.

MORIN, Edgar. **O método 1**: a natureza da natureza. Tradução: Maria Gabriela de Bragança. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

MORIN, Edgar. **O método 6**: ética. Tradução: Juremir Machado da Silva. 3. ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

MORIN, Edgar; KERN, Anne-Brigitte. **Terra Pátria**. Tradução: Paulo Azevedo Neves da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

MORIYAMA, Minoru; NUMATA, Hideharu. A cicada that ensures its fitness during climate warming by synchronizing its hatching time with the rainy season. **Zoological Science**, Washington, D.C., v. 28, n. 12, p. 875-81, dez. 2011. Disponível em: https://doi.org/10.2108/zsj.28.875. Acesso em: 14 jul. 2021.

MORPHO. *In*: MERRIAM-WEBSTER.COM dictionary. Springfield: Merriam-Webster, c2021. Disponível em: https://www.merriam-webster.com/dictionary/morpho. Acesso em: 6 jul. 2021.

MÜLLER, F. Max (ed.). **The Zend-Avesta**. Oxford: Clarendon Press, 1887.

MUNCH, Peter Andreas. **Norse mythology**: legends of gods and heroes. Tradução: Sigurd Bernhard Hustvedt. New York: The American-Scandinavian Foundation, 1926.

NARVAES, Patrícia; RODRIGUES, Miguel Trefaut. Taxonomic revision of Rhinella granulosa species group (Amphibia, Anura, Bufonidae), with a description of a new species. **Arquivos de Zoologia**, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 1-73, 2009. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2176-7793.v40i1p1-73. Acesso em: 14 jul. 2021.

NAS PAREDES da pedra encantada. Direção: Leonardo Bomfim e Cristiano Bastos. São Paulo: Monstro Discos, 2011. 1 vídeo (117 min). Publicados pelo canal MonstroDiscos. Disponível em: https://youtu.be/5eQM6mIEjlA. Acesso em: 8 jul. 2021.

NASCIMENTO, Itaboraí Velasco. Cerrado: o fogo como agente ecológico. **Territorium**, Coimbra, n. 8, p. 25-35, set. 2001. Disponível em: https://doi.org/10.14195/1647-7723_8_3. Acesso em: 14 jul. 2021.

NAYERNOURI, Touraj. Asclepius, Caduceus, and Simurgh as medical symbols: part I. **Archives of Iranian Medicine**, Teerã, v. 13, n. 1, p. 61-68, jan. 2010. Disponível em: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/20039773/. Acesso em: 14 jul. 2021.

NINGISHZIDA. *In*: ENCYCLOPÆDIA Britannica. Chicago: Britannica Group, 2019. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Ningishzida. Acesso em: 20 jul. 2021.

NUNES, Eduardo Soares. **Transformações karajá**: os “antigos” e o “pessoal de hoje” no mundo dos brancos. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/21495. Acesso em: 15 fev. 2021.

OLIVEIRA, Guilherme Menezes Cobelo e. **Pelo vale de cristal**: Udigrudi e contracultura em Recife (1972-1976). Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: https://bdm.unb.br/handle/10483/2089. Acesso em: 8 jul. 2021.

OLIVEIRA, Gustavo de L. T.; SCHNEIDER, Mindi. The politics of flexing soybeans in China and Brazil. **Flex Crops & Commodities**, Amsterdã, n. 3, p. 1-20, set. 2014. Disponível

em: https://www.tni.org/en/publication/the-politics-of-flexing-soybeans-in-china-and-brazil. Acesso em: 10 ago. 2021.

OLIVEIRA, R. N.; CARAMORI, S. S.; MACCAGNAN, D. H. B. Could Fidicina mannifera (Hemiptera: Cicadoidea: Fidicinini) promote a resource pulse in two Brazilian cerrado vegetation classes?. **Brazilian Journal of Biology**, São Carlos, v. 77, n. 4, p. 673-679, nov. 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1590/1519-6984.13715. Acesso em: 14 jul. 2021.

PAÊBIRÚ. [Compositores e intérpretes]: Lula Côrtes e Zé Ramalho. Recife: Rozenblit, 1975. 1 álbum (56 min). Disponível em: https://open.spotify.com/album/5cZ9C7abIdkTHPK7e7ufKC. Acesso em: 8 jul. 2021.

PARACELSO. **As plantas mágicas**: botânica oculta. Tradução: Attílio Cancian, São Paulo: Editora Hemus, 1976.

PASINI, Felipe dos Santos. **A agricultura sintrópica de Ernst Götsch**: história, fundamentos e seu nicho no universo da agricultura sustentável. Dissertação (Mestrado em Ciências Ambientais e Conservação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: http://ppgciac.macae.ufrj.br/images/Disserta%C3%A7%C3%B5es/FELIPE_DOS_SANTOS_PASINI_ok.pdf. Acesso em: 5 fev. 2021.

PEREIRA, Lemissuir Gomes. **Metáfora imagética do sítio GO-CP-16 (Palestina de Goiás-GO) e as narrativas que constroem narrativas**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arqueologia) – Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/36508914/MET%C3%81FORAS_IMAG%C3%89TICAS_DO_S%C3%8DTIO_GO-Cp.16_PALESTINA_DE_GOI%C3%81S-GO_E_AS_NARRATIVAS_QUE_CONSTROEM_NARRATIVAS. Acesso em: 14 jul. 2021.

PEREIRA NETO, Olímpio. **Lendas e contos do Planalto Central**. Brasília: ATL/Gráfica e Papelaria Distrital, 1999.

PESSIS, Anne-Marie. **Imagens da pré-história**. 2. ed. São Paulo: Fundham, 2013.

PETER Pan. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Jack Kinney. Produção: Walt Disney. Roteiro: Milt Banta, Bill Cottrell, Winston Hibler e outros. Música: Oliver Wallace. Burbank: Walt Disney Productions, 1953. Baseado no romance "Peter and Wendy", de J. M. Barrie. 1 vídeo (77 min). Disponível em: https://www.disneyplus.com/pt-br/movies/as-aventuras-de-peter-pan/20a1PB36VPVF. Acesso em: 20 jul. 2021.

PILAR, Clarisse Ranghetti do. Boitatá em Franklin Cascaes: alegoria de um sentimento. *In*: I Simpósio de Patrimônio Cultural de Santa Catarina, 1., 2013, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: Grupo de Pesquisa Patrimônio, Memória e Educação, 2015. Tema: Patrimônio cultural: saberes e fazeres partilhados. p. 1-13. Disponível em: http://www.anpuh-sc.org.br/spcsc%202013%20textos%20pdf/spcsc%202013_c%20r%20do%20pilar_boitata%20frank%20cascaes.pdf. Acesso em: 14 jul. 2021.

PRÍSTINO. *In*: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão monousuário 3.0.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013. Disponível em: https://www.feevale.br/institucional/editora-feevale/metodologia-do-trabalho-cientifico---2-edicao. Acesso em: 3 fev. 2021.

INPE. **PRODES (Desmatamento)**. [*S. l.*]: TerraBrasilis, 2021. Disponível em: http://terrabrasilis.dpi.inpe.br/app/dashboard/deforestation/biomes/cerrado/increments. Acesso em: 4 fev. 2021.

PROUS, André. **O Brasil antes dos brasileiros**: a pré-história de nosso país. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

QUETZALCÓATL. *In*: ENCYCLOPÆDIA Britannica. Chicago: Britannica Group, 2019. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Quetzalcoatl. Acesso em: 10 jul. 2021.

QUINTELA, Antón Corbacho. Do sertão ao cerrado do Planalto Central: uma questão de nomenclatura. **Revista UFG**, Goiânia, v. 12, n. 9, p. 243-257, dez. 2010. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48342. Acesso em: 8 jul. 2021.

RACHE, Rita Patta. **Arte-educação ambiental**: um constructo transdisciplinar. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/23073. Acesso em: 3 fev. 2021.

REINHARD, Johan. **The Nazca lines**. Lima: Editorial Los Pinos, 1996.

RIBEIRO, José Felipe; WALTER, Bruno Machado Teles. As principais fitofisionomias do bioma cerrado. *In*: SANO, S. M.; ALMEIDA, S. P. de; RIBEIRO, J. F. (eds.). **Cerrado**: ambiente e flora. Brasília: EMBRAPA, 2008. p. 151-212. Disponível em: https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/570911/cerrado-ecologia-e-flora. Acesso em: 8 jul. 2021.

RIBEIRO, Kenia de Aguiar. Contribuição ao estudo da arte rupestre na região do planalto central do Brasil: a Pedra do Bisnau. *In*: MENDES JUNIOR, Valmir Manoel; VIANA, William Carboni; GARBASI, Francesco (orgs.). **Ensaios da Paisagem II**: métodos de análise. Brasília: Mendes Arqueologia, 2019. p. 158-188. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/335692584_Contribuicao_ao_estudo_da_arte_rupestre_no_planalto_central_do_Brasil_a_Pedra_do_Bisnau. Acesso em: 17 jul. 2021.

ROLLING JR., James Haywood. A paradigm analysis of arts-based research and implications for education. **Studies in Art Education**, Vancouver, v. 51, n. 2, p. 102-114, 2010. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40650456. Acesso em: 14 jul. 2021.

ROCHA JUNIOR, Deusdedith Alves; CORRÊA, Rosângela. **Noção de Eco-história**. Brasília, Museu do Cerrado, 2017. Disponível em: https://museucerrado.com.br/?page_id=277. Acesso em: 19 mar. 2019.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUNDIN, John S. Pozo Moro, child sacrifice, and the Greek legendary tradition. **Journal of Biblical Literature**, Atlanta, v. 123, n. 3, p. 425-447, 2004. Disponível em: https://doi.org/10.2307/3268041. Acesso em: 14 jul. 2021.

SÁ, Laís Mourão. Educação ambiental e ecologia humana: fundamentos para um debate. **Linhas Críticas**, Brasília, v. 2, n. 2, p. 32-40, 1996. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/2609. Acesso em: 3 fev. 2021.

SALGADO, Sebastião. **Gênesis**. Colônia: Taschen, 2013.

SALGADO-LABOURIAU, Maria Léa. **História ecológica da Terra**. São Paulo: Editora Edgard Blücher, 1994.

SÁNCHEZ, Jairo Javier García. Sangre azul, calco semántico y etimológico: desarrollo de una idea de Eugenio Coseriu. **Revista Española de Lingüística**, Madri, v. 41, n. 1, p. 45-58, 2011. Disponível em: http://revista.sel.edu.es/index.php/revista/article/view/6. Acesso em: 14 jul. 2021.

SANTOS, Sidinei Rodrigues dos. A atual classificação do antigo gênero Tabebuia (Bignoniaceae), sob o ponto de vista da anatomia da madeira. **Balduinia**, Santa Maria, n. 58, p. 10-24, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.5902/2358198028146. Acesso em: 14 jul. 2021.

SATO, Michèle; PASSOS, Luiz Augusto. Arte-educação-ambiental. **Ambiente & Educação**, Rio Grande, v. 14, n. 1, p. 43-59, 2009. Disponível em: https://periodicos.furg.br/ambeduc/article/view/1136. Acesso em: 4 fev. 2021.

SAUTCHUK, Jaime. **Paulo Bertran**: o cerratense. Goiânia: IDESA, 2012.

SAUTCHUK, Jaime. Homenagens lembram Paulo Bertran. **Xapuri Socioambiental**, Formosa, 13 out. 2015. Disponível em: https://www.xapuri.info/gente/homenagens-lembram-paulo-bertran/. Acesso em: 8 maio 2020.

SAUTCHUK, Jaime. O sentido da eco-história. **Vermelho**, São Paulo, 18 out. 2016. Disponível em: https://vermelho.org.br/coluna/o-sentido-da-eco-historia/. Acesso em: 23 jan. 2020.

SAUVÉ, Lucie. Uma cartografia das correntes em educação ambiental. *In*: SATO, Michèle; CARVALHO, Isabel (orgs.). **Educação Ambiental**: pesquisa e desafios. Porto Alegre: Artmed, 2005. p. 17-44.

SCHMITZ, Pedro Ignacio; BARBOSA, Altair Sales; RIBEIRO, Maira Barberi; VERARDI, Ivone. **Arte rupestre no centro do Brasil**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisas: UNISINOS, 1984.

SCHULTES, Richard Evans; HOFMANN, Albert; RÄTSCH, Christian. **Plants of the gods**: their sacred, healing, and hallucinogenic powers. Rochester: Healing Arts Press, 2001.

SERENDIPIDADE. *In*: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, c2021. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/serendipidade. Acesso em: 15 jul. 2021.

SERRANO, Samanta de França. **A arte rupestre do sítio arqueológico Pedra Escrita e sua relação com a paisagem**. Relatório (Programa de Iniciação Científica) – Assessoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2018. Disponível em: https://doi.org/10.5102/pic.n3.2017.5784. Acesso em: 14 jul. 2021.

SILVA, Elias. **A capivara**: uma ampla revisão sobre este animal tão importante. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 2013. Disponível em: http://ciflorestas.com.br/arquivos/d_d_d_10906.pdf. Acesso em: 14 jul. 2021.

SILVA, Marcelo Corrêa da; BOAVENTURA, Vanda Maria; FIORAVANTI, Maria Clorinda Soares. História do povoamento bovino no Brasil Central. **Revista UFG**, Goiânia, v. 13, n. 13, p. 34-41, dez. 2012. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48451. Acesso em: 8 jul. 2021.

SILVA, O. D. da; GOEBEL, L. G. A.; SOUSA, M. R. de; GUSMÃO, A. C.; COSTA, T. M. da; JESUS, A. de S.; CAVALCANTE, T. Expansão da área de ocorrência do lobo-guará, Chrysocyon brachyurus (Carnivora, Canidae), no bioma amazônico. **Oecologia Australis**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 4, p. 928-937, 2020. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/oa/article/view/928. Acesso em: 14 jul. 2021.

SIMPSON, Richard K.; MCGRAW, Kevin J. Two ways to display: male hummingbirds show different color-display tactics based on sun orientation. **Behavioral Ecology**, Oxford, v. 29, n. 3, p. 637-648, maio/jun. 2018. Disponível em: https://doi.org/10.1093/beheco/ary016. Acesso em: 14 jul. 2021.

SINNER, Anita; LEGGO, Carl; IRWIN, Rita L.; GOUZOUASIS, Peter; GRAUER, Kit. Analisando as práticas dos novos acadêmicos: teses que usam metodologias de pesquisas em educação baseadas em arte. *In*: IRWIN, Rita L.; DIAS, Belidson (orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Editora UFSM, 2013. p. 99-124.

SIQUEIRA, Domingas Cruvinel Batista de. **Representação do cerrado nos livros didáticos na rede pública do estado de Goiás**. Dissertação (Mestrado em Ecologia e Produção Sustentável) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/2493. Acesso em: 3 fev. 2021.

SIQUEIRA, Kênia Mara de Freitas. O topônimo cerrado: considerações ecolinguísticas acerca do termo. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 37, n. 2, p. 186-193, jul./dez. 2018. Disponível em: http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/53048. Acesso em: 3 fev. 2021.

SOFFIATI, Arthur. Algumas palavras sobre uma teoria da eco-história. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Curitiba, n. 18, p. 13-26, jul./dez. 2008. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/made/article/view/13420. Acesso em: 23 jan. 2020.

SOUZA, C. L. F. de; OLIVEIRA, R. B. de; MUSTAFÉ, D. N.; NUNES, K. A. C.; MORAIS, E. M. B. de. O Cerrado como "Berço das Águas": potencialidades para a educação geográfica. **Revista Cerrados**, Montes Claros, v.17, n. 1, p. 86-113, jan./jun.

2019. Disponível em: https://doi.org/10.22238/rc24482692201917018611 3. Acesso em: 9 jul. 2021.

SOUZA, Harley Anderson de. **O desgaste da pintura rupestre e dos abrigos sob rocha na reserva particular do patrimônio natural (RPPN) Pousada das Araras em Serranópolis-Goiás**: condicionantes naturais. Dissertação (Mestrado em Gestão do Patrimônio Cultural) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2005. Disponível em: http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/4332. Acesso em: 6 jul. 2021.

SOUZA, Margareth de Lourdes (org.). **Arqueologia e os primeiros habitantes no Distrito Federal**. Brasília: IPHAN-DF, 2019.

SOUZA, M. S. de; SALMAN, A. K. D.; ANJOS, M. R. dos; SAUSEN, D.; PEDERSOLI, M. A.; PEDERSOLI, N. R. N. B.. Serviço ecológicos de insetos e outros artrópodes em sistemas agroflorestais. **Revista EDUCAmazônia**, Manaus, ano 10, v. 20, n. 1, p. 22-35, 2018. Disponível em: https://periodicos.ufam.edu.br/index.php/educamazonia/article/view/4613. Acesso em: 5 ago. 2021.

SPRINGGAY, Stephanie; IRWINS, Rita L.; KIND, Sylvia Wilson. A/r/tography as living inquiry through art and text. **Qualitative Inquiry**, [*s. l.*], v. 11, n. 6, p. 897-912, 2005. Disponível em: https://doi.org/10.1177/1077800405280696. Acesso em: 6 jul. 2021.

SZABÓ, Péter. Historical ecology: past, present and future. **Biological Reviews of the Cambridge Philosophical Society**, Cambridge, v. 90, n. 4, p. 997-1014, 2015. Disponível em: https://dx.doi.org/10.1111%2Fbrv.12141. Acesso em: 20 fev. 2020.

TABEBUIA. *In*: MICHAELIS dicionário brasileiro da língua portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, c2021. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/tabebuia. Acesso em: 6 ago. 2021.

TAGUCHI, Viviane. Floresta de alimentos. **Globo Rural**, [*s. l.*], ano 370, p. 32, ago. 2016.

TESSELLATION. *In*: MERRIAM-WEBSTER.COM dictionary. Springfield: Merriam-Webster, c2021. Disponível em: https://www.merriam-webster.com/dictionary/tessellation. Acesso em: 11 jul. 2021.

TODOROVA, Rostislava. The migrating symbol: vesica piscis from the pythagoreans to the christianity. *In*: International Conference Harmony of Nature and Spirituality in Stone, 1., 2011, Kragujevac. **Resumos** [...]. Belgrado: Stone Studio Association, 2011. p. 17-18.

TOM. *In*: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão monousuário 3.0.

TOORN, Karel Van der; BECKING, Bob; HORST, Peter W. Van der (eds.). **Dictionary of deities and demons in the Bible**. 2. ed. Leiden: Brill Academic Publishers, 1999.

TORAL, André Amaral de. **Cosmologia e sociedade karajá**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de

Janeiro, 1992. Disponível em: http://biblioteca.funai.gov.br/media/pdf/TESES/MFN-13769.pdf. Acesso em: 14 jul. 2021.

TRISTÃO, Martha. Tecendo os fios da educação ambiental: o subjetivo e o coletivo, o pensado e o vivido. *In*: **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 251-264, 2005. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S1517-97022005000200008. Acesso em: 3 fev. 2021.

UNESCO. **Vegetação no Distrito Federal**: tempo e espaço. 2. ed. Brasília: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2002. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000131644. Acesso em: 4 fev. 2021.

URUBU-DA-CABEÇA-PRETA. *In*: WIKIAVES. [Brasil: WikiAves, 2021]. Disponível em: https://www.wikiaves.com.br/wiki/urubu-de-cabeca-preta. Acesso em: 14 jul. 2021.

VALENTE, R. de M.; SILVA, J. M. da; STRAUBE, F. C.; NASCIMENTO, J. L. X. do (orgs.). **Conservação de aves migratórias neárticas no Brasil**. Belém: Conservação Internacional Brasil, 2011. Disponível em: https://ppbio.inpa.gov.br/sites/default/files/Livro_Aves_migratorias_nearticas_no_brasil_Conservation_International.pdf. Acesso em: 14 jul. 2021.

VEJA. Termo 'vai dar zebra' nascia há 52 anos no mundo do futebol. **Veja**, São Paulo, 22 nov. 2016. PLACAR. Disponível em: https://veja.abril.com.br/placar/termo-vai-dar-zebra-nascia-ha-52-anos-no-mundo-do-futebol/. Acesso em: 14 jul. 2021.

VERDADE, Vanessa K.; DIXO; Marianna; CURCIO, Felipe F. Os riscos de extinção de sapos, rãs e pererecas em decorrência das alterações ambientais. **Gestão e Estudos Ambientais**, São Paulo, v. 24, n. 68, p. 161-172, 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000100014. Acesso em: 14 jul. 2021.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos Orixás.** Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Tradução: Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1981.

VIDESOTT, Luisa. **Narrativas da construção de Brasília**: mídia, fotografias, projetos e história. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://doi.org/10.11606/T.18.2009.tde-10092013-145157. Acesso em: 4 fev. 2021.

VIGERELLI, H.; SCIANI, J. M.; JARED, C.; ANTONIAZZI, M. M.; CAPORALE, G. M. M.; SILVA, A. de C. R. da; PIMENTA, D. C. Bufotenine is able to block rabies virus infection in BHK-21 cells. **Journal of Venomous Animals and Toxins including Tropical Diseases**, Botucatu, v. 20, n. 45, p. 1-8, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.1186/1678-9199-20-45. Acesso em: 15 jul. 2021.

VON FRANZ, Marie-Louise. O processo de individuação. *In*: JUNG, Carl G. (org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 207-308.

WALTER, Bruno Machado Teles. **Fitofisionomias do bioma cerrado**: síntese terminológica e relações florísticas. Tese (Doutorado em Ecologia) – Instituto de Ciências Biológicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/3086. Acesso em: 14 jul. 2021.

WERNESS, Hope B. **The continuum encyclopedia of animal symbolism in art**. New York: Continuum International Publishing Group, 2006.

APÊNDICE: Protótipo – Livro Ró

Protótipo do livro Ró para leitura no computador (rolagem vertical):

https://drive.google.com/file/d/1ut_roEC_E-iehKE6iBzuV1TTvUVP59-5/view?usp=sharing

QR CODE

Protótipo do livro Ró para leitura no celular (rolagem horizontal):

https://drive.google.com/file/d/1j5bMzuoBMxyMNkeGG4RFHlhajw_-UHDl/view?usp=sharing

QR CODE