

## Lothar Baumgarten: entre o mito amazônico e a estética animista

Lucas Murari\*

**Resumo:** Este artigo pretende analisar o filme *A origem da noite – Cosmos Amazônico / Der Ursprung der Nacht* (1973 – 1977), do artista alemão Lothar Baumgarten, tomando como base os procedimentos estéticos adotados e sua relação com o campo da antropologia, mais especificamente por meio do conceito de animismo. O crítico de arte Hal Foster em seu ensaio “O artista como etnógrafo” defende a existência de uma “virada etnográfica” na arte das últimas décadas, uma valorização da política de alteridade. Se na década de 1920 havia um forte impacto da psicanálise e do surrealismo, recentemente é possível notar o impacto da natureza e da ecologia na arte contemporânea.

Palavras-chave: animismo; Lothar Baumgarten; virada etnográfica; vanguarda; cinema experimental.

**Resumen:** Este artículo pretende analizar la película *Der Ursprung der Nacht* (1973 – 1977), del artista alemán Lothar Baumgarten, tomando como base los procedimientos estéticos adoptados y su relación con el campo de la antropología, más específicamente a través del concepto del animismo. El crítico de arte Hal Foster, en su ensayo “El artista como etnógrafo”, defiende la existencia de un “giro etnográfico” en el arte en las últimas décadas, una apreciación de la política de la alteridad. Si en la década de 1920 hubo un fuerte impacto del psicoanálisis y el surrealismo, recientemente es posible notar el impacto de la naturaleza y la ecología en el arte contemporáneo.

Palabras clave: animismo; Lothar Baumgarten; giro etnográfico; vanguardia; cine experimental.

**Abstract:** This article aims to analyze the film *Der Ursprung der Nacht* (1973 – 1977), made by the German artist Lothar Baumgarten, based on aesthetical procedure and their relationship with the field of anthropology, more specifically through the concept of animism. The art critic Hal Foster, in his essay “The artist as an ethnographer”, defends the existence of an “ethnographic turn” in the art of the last decades, an appreciation of the alterity poli-

---

\* Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (PPGCOM/UFRJ). E-mail: lucasmurari@gmail.com.

tics. If in the 1920s there was a strong impact of psychoanalysis and surrealism, recently it can be noted the impact of nature and ecology in contemporary art.

Keywords: animism; Lothar Baumgarten; ethnographic turn; avant-garde; experimental cinema.

**Résumé:** Cet article vise à analyser le film *Der Ursprung der Nacht* (1973 – 1977), de l'artiste allemand Lothar Baumgarten, en examinant les procédures esthétiques adoptées et leur relation avec le domaine de l'anthropologie, plus spécifiquement à travers le concept d'animisme. Le critique d'art Hal Foster, dans son essai *L'artiste comme ethnographe*, soutient l'existence d'un « tournant ethnographique » dans l'art des dernières décennies, mettant en avant une appréciation des politiques de l'altérité. Si les années 1920 ont été marquées par un fort impact de la psychanalyse et du surréalisme, on peut observer récemment l'influence de la nature et de l'écologie dans l'art contemporain.

Mots-clés : animisme; Lothar Baumgarten ; tournant ethnographique ; avant-garde; cinéma expérimental.

## Introdução

Uma das questões fundamentais da ecologia é propor um pensamento para além do *anthropos*, isto é, uma busca pela etnografia multiespécie. O ressurgimento contemporâneo do debate sobre o animismo é um dos modos de complexificar a compreensão de um mundo cindido e atravessado por múltiplas crises socionaturais. Animismo é um termo antropológico proposto analiticamente por Edward Tylor, em *Primitive culture* (1871), com intuito de se referir à forma mais “primitiva” de religião, e demonstra como o entendimento de Tylor está vinculado a um projeto racionalista da modernidade fundamentado em um evolucionismo cultural, corrente da antropologia bastante contestada. Nas últimas décadas, autores como Philippe Descola, Isabelle Stengers, Eduardo Viveiros de Castro, Tânia Stolze Lima, Tim Ingold, Graham Harvey, Donna Haraway, entre outros, tem reabilitado essa discussão e buscado atualizar o termo não apenas como crença religiosa, mas como uma ontologia. Essa é uma compreensão de mundo presente em algumas etnias no norte e no sul das Américas, na Sibéria e em algumas partes do sudeste asiático. O conceito é uma construção antropológica, e não uma designação dada pelos próprios povos autóctones. O debate sobre animismo, hoje, está presente em diversas disciplinas entre humanidades, artes e ciências, e tem sido importante na desconstrução de algumas epistemologias que estavam sedimentadas no pensamento ocidental.

O crítico de arte e historiador Hal Foster reconhece uma virada etnográfica na arte e na teoria contemporânea. O artista engajado, nesse novo momento, se debruça sobre o outro cultural e/ou étnico, e não mais o outro definido pelos termos socioeconômicos (o proletariado explorado) que marcaram certa arte política anterior.<sup>1</sup> Em sua interpretação, o artista como etnógrafo implica riscos: seja de mecenato ideoló-

---

1. Hal Foster toma como parâmetro o diálogo e a atualização da conferência *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, proferida originalmente em abril de 1934, no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris.

gico – o lugar de um protetor – ou, pior, a exploração colonialista por parte de uma “autoridade”. Essa relação pode implicar ainda uma superidentificação ou até mesmo uma fantasia primitivista, isto é, processos de exotização. Existe toda uma cisão, um lugar de fala marcado pela diferença: “o artista pode ser solicitado a assumir os papéis de nativo e informante bem como o de etnógrafo. Em suma, identidade não é o mesmo que identificação, e as simplicidades aparentes da primeira não deveriam substituir as complexidades reais da segunda” (Foster, 2014: 162). Ao mesmo tempo, a alterização do eu, o encontro etnográfico, é uma questão fundamental tanto em termos culturais como políticos. Essa transculturação não é um elemento que surge com a arte contemporânea ou com a antropologia. O problema da representação é um dilema frequente da criação artística e no campo do pensamento. Em vários períodos e movimentos, a outridade foi assimilada e/ou ressignificada. Foster cita o desvio (*détournement*) da Internacional Situacionista como exemplo, definida por Guy Debord como “reutilização de elementos artísticos preexistentes em um novo conjunto” (Foster, 2014: 182).

É no final do século XX que esse crítico norte-americano reconhece o valor da etnografia como fator de impacto no âmbito das artes, indo inclusive além, como uma discussão-chave das ciências sociais como um todo. A consolidação dos estudos culturais e pós-coloniais no meio acadêmico são reflexos disso. Se, em meados do século XX, era o antropólogo que havia uma espécie de inveja do artista, como é o caso, por exemplo, dos cânones do cinema etnográfico – Gregory Bateson, Jean Rouch, Timothy Asch, todos antropólogos de formação –, com a virada etnográfica, a antiga inveja trocou de posição: o desejo pela etnografia consome os artistas. É possível localizar exemplos dessa aproximação em vários desdobramentos da arte contemporânea: conceitual (Ed Rusch), minimalista (Dan Graham), *Land Art* (Robert Smithson), feminista (Silvia Kolbowski), todos citados por Hal Foster. Embora o exercício etnográfico seja específico e restrito, é uma temática que se tornou central em algumas das obras dos nomes listados, entre muitos outros. Enfim, o cruzamento entre arte e etnografia se contamina mutuamente. Essa tendência tornou a arte ambigualmente política. Foram exercidos métodos de investigação que conciliam tanto a pesquisa de campo como o trato teórico e a criação artística,

[...] com uma virada na direção desse discurso cindido da antropologia, os artistas e críticos podem resolver esses modelos contraditórios magicamente: podem adotar os disfarces do semiólogo cultural e do pesquisador de campo contextual, podem continuar e condenar a teoria crítica, podem relativizar e rescentrar o sujeito, tudo ao mesmo tempo. (Foster, 2014: 172).

Um dos efeitos adversos dessa predisposição cultural foi a consolidação de um nicho do mercado de arte especializado na pseudoetnografia, obras que às vezes parecem diários de viagem. Os percursos mais interessantes relativos à alterização evitam esse nomadismo fugaz e têm buscado a criação de processos, a busca pela

horizontalidade com o sujeito/objeto, a familiarização com sua história, hábitos, valores, comportamentos. Essa atitude etnográfica apresenta novas possibilidades de pesquisa e engajamento para artistas e cientistas sociais, consolidando-se como um paradigma de extrema relevância. O pensamento de “alteridade” tem gerado novas abordagens, complexificando oposições dicotômicas que marcaram boa parte do pensamento moderno. O entendimento original dessa virada se refere ao lugar de fala de um crítico inserido no cerne das discussões da arte contemporânea. Essa percepção, entretanto, também é semelhante a pesquisadores da própria antropologia. Para George Marcus e Fred Myers (1995: 1), por exemplo, “a arte tem vindo a ocupar um espaço há muito associado à antropologia, tornando-se um dos principais locais para rastrear, representar e realizar os efeitos da diferença na vida contemporânea”.

### **A origem da noite**

Um dos destaques que Hal Foster dá nesse contexto da arte contemporânea são as obras do alemão Lothar Baumgarten. Seu trabalho artístico é baseado em disciplinas como antropologia e etnografia, e tem explorado uma série de dispositivos visuais (filme, fotografia, artes plásticas) com intuito de embaralhar conceitos-chaves do pensamento: natureza e cultura; humano e não humano; civilização e primitivo; Europa e Novo Continente. Uma das formas de esse artista desconstruir alguns desses parâmetros é por meio do contato e diálogo com povos ameríndios. Ele envolve a experiência com a natureza, a etnografia e a criação artística em um nível experimental. Baumgarten vem realizando obras frequentes desde a década de 1970 junto aos povos originários das Américas, borrando princípios binários por meio de complexas elaborações estéticas, questionando assim a “verdade” por trás das imagens técnicas e da racionalidade científica ocidental. O novo mundo sempre lhe despertou interesse. É reconhecido internacionalmente por suas obras com temas ecológicos e sobre os problemas históricos associados ao colonialismo. Baumgarten estudou na Academia Estatal de Belas Artes em 1968 e em seguida na Academia de Belas Artes de Düsseldorf (1969 - 1971), onde foi aluno de Joseph Beuys, uma das figuras mais proeminentes da vanguarda do período pós-Segunda Guerra Mundial. Uma das ideias de Beuys era defender o lugar do xamanismo na cultura contemporânea. Ele pensava o próprio artista como um xamã, um modo de aflorar a percepção sensível do mundo. Entre 1977 e 1986, Baumgarten realizou seis viagens para a região amazônica do Brasil e da Venezuela. Durante um período de dezoito meses entre 1978 e 1980, o artista-antropólogo viveu entre os Yanomamis de Kashorawë-their e Nyapetawë-its na Bacia do Alto Orinoco. Na época, havia pouco contato entre essa etnia indígena e a civilização ocidental. O artista comenta essa experiência: “você não pode refletir sobre sua própria sociedade a menos que conheça uma sociedade distante dela. Para conhecer essa sociedade, você não quer entrar nela, obter um doutorado e virar a página. Você tem que pular nos arbustos, quase nu, como eu fiz” (Russell, 1988). O pensamento de Claude Lévi-Strauss foi importante na sua forma-

ção intelectual. Ele é filho de pai antropólogo, dado biográfico que pode explicar o seu interesse por outras etnias. Como Hal Foster sinalizou em seu ensaio, os artistas da virada etnográfica têm um anseio de conciliar a teoria e prática.

O primeiro longa-metragem de Baumgarten, *A origem da noite – Cosmos Amazônico* (*The origin of the night – Amazon Cosmos*), que começou a realizar em 1973 e finalizou em 1977, é baseado na análise estruturalista do antropólogo Lévi-Strauss a respeito de um mito da etnia Tupi Amazônico sobre a origem da alternância cosmológica da noite e do dia:

Antigamente, a noite não existia. Era sempre dia. A noite dormia no fundo das águas. E os animais também não existiam, pois as próprias coisas falavam.

A filha do Cobra Grande tinha casado com um índio, senhor de três fiéis servidores. “Afastem-se”, disse-lhes ele um dia, “pois minha mulher se recusa a dormir comigo.” Não era, porém, a presença deles que constrangia a mulher. Ela só queria fazer amor à noite. Ela explicou ao marido que seu pai era o detentor da noite e que era preciso enviar seus servidores para pedi-la.

Quando eles chegaram de canoa aos domínios de Cobra Grande, ele lhes entregou um coquinho da palmeira tucumã (*Astrocaryum tucuman*) hermeticamente fechado e recomendou que eles não o abrissem sob pretexto algum. Os servidores embarcaram na canoa e logo ficaram surpreendidos ao ouvir barulho dentro do coquinho: tem, tem, tem... xi..., como fazem hoje os grilos e os sapinhos que coaxam à noite. Um servidor quis abrir o coquinho, mas os outros se opuseram. Após muita discussão, e quando eles já estavam bem longe da morada de Cobra Grande, eles se juntaram no meio da canoa, fizeram uma fogueira e fundiram a resina que tampava o coquinho. Imediatamente caiu a noite e todas as coisas que estavam na floresta se transformaram em quadrúpedes e em aves; todas as que estavam nos rios, em patos e peixes. O cesto transformou-se em jaguar, o pescador e sua canoa tornaram-se peixe: a cabeça do homem ganhou um bico, a canoa tornou-se o corpo e os remos, as patas...

A escuridão que reinava levou a filha de Cobra Grande a entender o que tinha acontecido. Quando surgiu a estrela d'alva, ela decidiu separar a noite do dia. Para isso, ela transformou dois novelos de fio em aves, respectivamente o cujubim e o inhambu [um cracídeo e um tinamídeo, que cantam a intervalos regulares durante a noite ou para saudar a alvorada; em relação a estas “aves-relógio”]. (Lévi-Strauss, 2005: 391).

Antes de efetuar a análise do filme, é necessário se deter nesse complexo mito. Lévi-Strauss explica-o em sua série *Mitológicas II – do mel às cinzas*. Destaca três oposições que constituem sua armação: 1) a divisão entre o dia e a noite; 2) a oposição entre conjunção e disjunção dos sexos; 3) a conduta linguística e conduta não linguística. O pensamento indígena distingue os mitos de preliminar noturno e os

mitos de preliminar diurno. *A origem da noite* pertence à segunda categoria. No preliminar diurno, a separação da noite garante o reino da luz. O tempo para a etnia tupi é relativo, o dia e a noite estão unidos por uma relação de mediação recíproca, que consiste no equilíbrio entre os termos. A separação entre dia e noite aqui não se estabelece por meio de extremos separados, mas como resultado de alternâncias regulares que os une. À noite, nesse relato, é literalmente um dispositivo das trevas, o orifício que espalha animais noturnos e barulhentos – insetos e batráquios<sup>2</sup> – que são precisamente aqueles cujo nome designa os instrumentos das trevas na Europa: rã, sapo, cigarra, gafanhoto, grilo etc. Para os tupis, houve um tempo em que a noite era aprisionada por uma cobra grande e ela repousava no fundo das águas. Os mitos descrevem o animal como um ser fálico, que concentra todos os atributos da virilidade, em um tempo que os próprios homens não possuíam tais características. Eles não podiam, portanto, copular com suas mulheres e era necessário solicitar o Cobra Grande para tal. A mulher era filha desse ser e não podia dormir com o marido durante o dia. Logo, ela manda os servidores para o pai, que era quem estava mantendo a noite prisioneira. Essa situação se modificou quando o demiurgo cortou o corpo da cobra em pedaços e os utilizou para portar cada homem com o membro sexual. Já a noite surge de um gesto de desobediência. Os servidores ganharam um coquinho da palmeira tucumã, que deveriam manter intacta. No entanto, contrariaram o cobra grande e abriram, libertando a noite. Lévi-Strauss (2005: 393) explica:

[...] a mitologia tupi faz da cobra um pênis (socialmente) disjuntor, noção que a função e o simbolismo do zunidor já nos tinham imposto. E é também esta função que o Cobra Grande assume como pai abusivo em vez de sedutor depravado: ele cede a filha, mas detém a noite, sem a qual o casamento não pode ser consumado.

O zunidor é entendido aqui como um dispositivo que grita, um significante de rituais que é utilizado para separar o sexo feminino e colocá-lo para o lado da natureza, fora do mundo sagrado e socializado. O contraste entre dia e noite, todavia, também implica diferenças de comportamento linguístico e não linguístico: quando havia luz do dia contínua, tudo possuía voz, inclusive animais e objetos, e no exato momento em que a noite apareceu é que as coisas se tornaram mudas, e as vozes dos animais foram reduzidas a gritos inarticulados como latir, miar, urrar, gorjear, mugir etc. A existência de animais surge através de um processo de alienação linguística. O mito tupi é sobre o dia que chegou primeiro, em um tempo em que a noite até existia, mas estava de certo modo nos bastidores. Lévi-Strauss faz uma correlação entre o “longo dia” em estado inicial de disjunção e a “longa noite” subsidiária de conjunção como designações de mundo queimado e mundo podre, respectivamente. O antropólogo compara essa distinção com outros mitos indígenas e percebe como eles “evoluíram de um domínio especial para um registro temporal e, sobretudo,

---

2. Batráquios é o grupo mais antigo de animais vertebrados terrestres. É a classe vertebrados anfíbios.

da noção de um espaço absoluto para a de um tempo relativo” (Lévi-Strauss, 2005: 394). O mundo queimado evoca o fogo e a luz; o mundo podre indica a escuridão e a noite. A série *Mitológicas* é marcada por uma interpretação essencial para Lévi-Strauss, a transição da cultura à natureza. O próprio subtítulo da publicação aponta este caminho: o mel está para a primeira, assim como as cinzas para a segunda. Os mitos ameríndios frequentemente abordam histórias do tempo em que os humanos e os animais ainda não eram diferentes, um período de coexistência interespecies. Os relatos são compostos por enigmas cheios de incidentes absurdos, que dificultam uma explicação racional, impossíveis de atingir um sentido último, e se referem a múltiplos planos: cosmológico, físico, social etc. Os problemas que integram as histórias não são isolados, entretanto colocam em questão outros códigos simultaneamente. As etnias possuem versões convergentes e divergentes para as mesmas questões. Não existe uma versão correta ou definitiva, assim como não se trata de pensá-las como verdadeiras ou falsas. Os grupos sociais utilizam os mitos para responder às suas necessidades intelectuais e morais. É a partir do estudo da sua estrutura, das regras de construção, que permite ao intérprete, leitor/ouvinte decifrar um ou vários sentidos, ligados à perspectiva de mundos, da sociedade, da história, dos mistérios em geral que dizem respeito a cada civilização.

Baumgarten recorre ao mito *A origem da noite* para expressar a sua perspectiva de uma cosmologia amazônica. A abordagem aproxima a natureza da cultura, a ordem do sensível e do inteligível. O filme e o mito são refratários a oposições binárias. O próprio sujeito humano ainda não ingressou nesse microcosmo e está ausente no decorrer da obra artística. Mesmo os personagens descritos pelos tupis – a filha do Cobra Grande, seu marido, três fiéis servidores – não são figurados. O artista se concentra em filmar de modo imersivo a diversidade de imagens e sons presentificada em uma floresta, em suma, o mundo natural (animais, plantas, córregos), espaço por excelência do pensamento mítico. Ele combina esses elementos para construir um sentido estético próprio

Embora preso em meus padrões de pensamento ocidentais, sempre me interessei pelo ‘outro’ – as sociedades sem um estado – e pela coesão histórica e social, o grande nexos antropológico, o inconsciente, que mantém um processo de pensamento comum a humanidade que mal conhece e determina suas ações por meio do diálogo dos mitos. Eu estou fazendo um esforço analítico para libertar a realidade histórica e socialmente construída dos mitos que a encobrem, e elevá-los pela crítica racional a um nível metafórico, à arte. É o desejo de ancorar uma práxis dialética estética nas condições sociais e políticas. (Baumgarten, 1988: 108).

O filme começa com uma imagem totalmente preta e silenciosa. É a noite que é a condição original e final da narrativa. A obra incorpora o equilíbrio do mito tupi entre os períodos e executa um ciclo completo da noite para o dia para a noite. Uma expressão alemã em amarelo e itálico surge na tela logo nos primeiros segundos: *Zur Einstimmung*. Dentro de um contexto da *materialität* (materialidades da comunica-

ção) germânica, a tradução dessa expressão – *Para o Humor* – pode ser compreendida por termos sinônimos mais corriqueiros – clima, atmosfera, ambiência, tipo de leitura aberta à exterioridade do objeto em questão e à subjetividade do intérprete. Baumgarten inicia o longa-metragem por meio de um signo não hermenêutico, em busca de uma experiência artística radical. Depois do rápido plano inicial, algumas palavras vão surgindo aos poucos, enfileiradas, preenchendo boa parte do quadro. Ao todo são 52 nomes, dessa vez em idioma alemão e tupi, misturados: Neuweltmäuse (Novo Mundo), piranha, eidechse (lagarto), jararaca, termiten (cupins), peroba, kurbis (abóbora), urucu, heuschrecke (gafanhoto). As palavras indicam animais, plantas, árvores e insetos, originários da América do Sul. A tela preenchida desaparece e outra expressão, o subtítulo do filme, surge: *Amazonas Kosmos*. O dispositivo com as palavras é repetido, dessa vez com outros termos, semelhantes à primeira aparição. Ao final, o título em alemão ganha a tela: *Der ursprung der nacht* (A origem da noite). O filme fricciona a linguagem. A experimentação é linguística, etnográfica e estética.

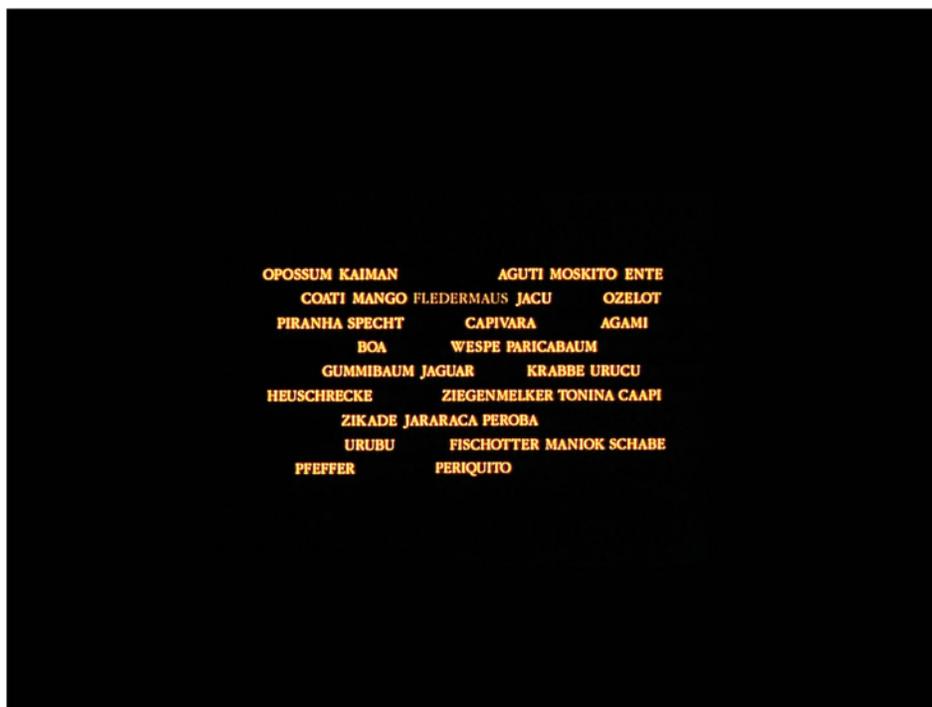


Fig. 1: Fotograma de *A origem da noite – Cosmos Amazônico* (1973 – 1977), de Lothar Baumgarten.

### A estrutura da linguagem

Por meio da desorientação presente no jogo de palavras o artista expõe como a natureza amazônica é vista pela perspectiva ocidental como lugar de alteridade radical. A floresta – selvagem – é diametralmente oposta à civilização europeia,

essencialmente urbana. É como se o artista filmasse um outro mundo, estranho, que precisa ser decodificado. A linguagem é empregada pela sua função colonizadora, taxonômica e classificatória. Ela é a marca de uma diferença, que atua também pelo seu viés segregador. Para o filósofo Michel Foucault (2007: 147), a linguagem tem o papel de “representar o pensamento”, no sentido estrito. Esta permite substituir um signo por uma língua, palavra, expressão, gesto, marca, figura, em suma, ligar um conteúdo a outro, fabricar um duplo, o que é diferente de traduzir. Uma das funções essenciais da linguagem desde os tempos mais remotos é o ato de nomear. Esse constructo social opera por convenções de semelhanças, aproximações, sobreposições, ocultamentos, que compõem um complexo sistema de representações. Em *As palavras e as coisas*, Foucault utiliza a metáfora da língua como uma máquina, que vai se aperfeiçoando aos poucos. As línguas evoluem por efeito de migrações, das vitórias e das derrotas, em suma, dos intercâmbios culturais. A linguagem “não repousa sobre um movimento natural de compreensão ou de expressão, mas sobre as relações reversíveis e analisáveis dos signos e das representações” (Foucault, 2007: 148). A aceitabilidade de um signo verbal só adquire valor mediante a convenção e regulação efetuada pela civilização em questão. Essa artificialidade cara ao discurso linguístico pode tanto visibilizar um termo como pode silenciá-lo. A questão da classificação, por sua vez, é um problema recorrente nas ciências. O botânico e zoólogo Carlos Lineu sustentava que toda a natureza poderia ser categorizada por termos específicos. Seu método de divisão ficou conhecido como Taxonomia de Lineu, e definia os seres vivos por hierarquia de subdivisões (classes, famílias, gêneros e espécies etc.). Um outro cientista, Georges-Louis Leclerc, o conde de Buffon, por sua vez, defendia que a natureza é demasiada diversa, sendo difícil ajustá-la em um quadro divisório tão rígido. Entre a linguagem e a teoria da natureza existe uma relação que é de tipo crítico; conhecer a natureza interroga a possibilidade de estabelecer uma epistemologia relacionada a todo o conhecimento. A linguagem possui uma força motriz analítica, ela não é neutra e também não é simplesmente informativa. Para Gilles Deleuze e Claire Parnet (2004: 19), ela não foi feita para que se acredite nela, mas para ser obedecida. Ela desempenha um papel de repressor, um aparelho do estado com função cerceadora. A abertura de *A Origem da Noite* demonstra como o gesto de nomear e classificar são violências simbólicas. Os processos coloniais se valem da racionalidade como forma de dominação. Baumgarten problematiza esse modo de controle destacando um tipo de inserção dos valores científicos em um sistema de alteridade, recurso verbal distante de um tipo de apreensão transparente e explicativo. O dispositivo intercala a língua indígena local e o idioma alemão, demonstrando assim como as sociedades ocidentais construíram interpretações para um habitat completamente estranho ao seu. Com a adição da língua europeia, criou-se um extenso léxico que reinscreveu os termos tupis originários. Essa disposição por oposição produz um efeito de estranhamento. O artista utilizou um tipo de poder colonial para organizar a representação linguística da floresta. A prática de nomeação e classificação encobertou culturas e naturezas outras. As bases conceituais eurocentradas não são da ordem simétrica, mas implicam algum tipo de superioridade ou, no caso das ciências, de disciplina – zoologia, bo-

tânica, geologia etc. A língua transcende sua função como vocabulário e funciona também para obscurecer a presença – ou os vestígios – de etnias. As convenções de nomenclatura também são um mecanismo ideológico, uma forma de autoridade epistêmica. A percepção de um mundo natural radicalmente estranho é efetuada por meio de filtros que moldam a sensibilidade. O crítico Hal Foster (Baumgarten, 1993: 85) definiu esse sofisticado jogo do trabalho de Baumgarten como “dupla hélice de nomes”. Esse dispositivo artístico sugere a extinção de espécies e expõe um processo de normatização que determina a instauração colonizadora do estrangeiro por meio da imposição de linguagens. As palavras definem um sistema de identidades e de diferenças. Por meio dessa abertura, o artista demonstra o poder da linguagem nos confrontos coloniais e um modo de aniquilação, alusão à expansão do ocidente e o consequente extermínio de culturas nativas das Américas. Este se deu para além dos genocídios de seres humanos e dizimou hábitos, valores e idiomas. O tupi, presente aqui no dispositivo de palavras, é um reflexo do “primitivismo selvagem”, uma demarcação civilizacional. Foucault (2007: 121-122), fazendo referência a Diderot, nos alerta que:

A língua de um povo fornece seu vocabulário e seu vocabulário é uma bíblia bastante fiel de todos os conhecimentos desse povo; apenas a comparação do vocabulário de uma nação em diferentes tempos é suficiente para se formar uma ideia de seus progressos. Cada ciência tem seu nome, cada noção na ciência tem o seu, tudo o que é conhecido na natureza está designado, assim como tudo o que se inventa nas artes, bem como os fenômenos, as manobras e os instrumentos



Fig. 2: Fotograma de *A origem da noite – Cosmos Amazônico* (1973 – 1977), de Lothar Baumgarten.

### O imaginário do mito amazônico

Fim da abertura, uma voz feminina começa uma história no idioma alemão. Ela narra o mito tupi homônimo ao título do filme. É utilizado o mesmo texto da publicação de Lévi-Strauss em *Mitológicas II – Do Mel às Cinzas*. Boa parte do relato é realizado por uma voz *over* em cima de uma imagem preta. Um único desenho (Fig. 2) interrompe o breu no meio do mito e apresenta uma figura misteriosa de uma fogueira, rodeada por insetos bípedes e vegetação. O mito instala um forte imaginário indígena. O recurso da narração é utilizado como uma espécie de prólogo. O crítico Craig Buckley (2009: 118) comenta sua função:

[...] o conceito mítico da Amazônia pode ser visto não apenas como um outro lugar, mas como uma espécie de movimento para o desconhecido, ele próprio sobredeterminado: do delta costeiro à nascente do rio, do oceano à selva, da luz ao escuro, dos vestígios da civilização à sua suposta ausência.

O filme é permeado por uma manipulação ambígua entre a visão ocidental e o mito tupi. Os elementos audiovisuais sugerem que o material foi captado na Amazônia, terra de origem da etnia em questão. O último letreiro do longa-metragem, contudo, esclarece o local: filmado nas florestas do Reno (*gedreht in den Rhein-Wäldern*). O artista embaralha a compreensão do espaço retratado, induzindo uma aproximação falaciosa por meio de seu subtítulo. A Amazônia do filme é uma construção artístico-intelectual, uma especulação ancorada no cruzamento entre a mitologia indígena e a visão europeia. Tanto as imagens como os sons foram registrados na Floresta Negra, no sudoeste da Alemanha, próximo a cidade de Düsseldorf. Com fauna e flora extensa, é um bioma rico em biodiversidade. A crítica de arte Roberta Smith, em sua resenha sobre o filme intitulada *Se a Amazônia atual estiver distante, invente uma próxima*,<sup>3</sup> se detém especialmente sobre este ponto e comenta a escolha:

A medida que o poder fictício da câmera se torna cada vez mais evidente, também experienciamos em primeira mão a primazia da linguagem, um dos temas centrais de Baumgarten, e sua capacidade de enganar os olhos. A distância entre o ‘civilizado’ e o ‘natural’ colapsa; noções de exotismo e de alteridade emergem como fantasias necessárias da mente, especialmente da mente ocidental. Você pode até mesmo começar a admirar a inteligência do artista e admirar sua própria inocência. (Smith, 2003).

3. Tradução literal de “If the actual Amazon is far away, invent one nearby”.

No decorrer da narrativa, a floresta se mostra como a personagem central. A referência ao “Cosmos Amazônico” expressa como esse sistema ecológico é um símbolo da crise e da preocupação ambiental, que merece atenção em escala global. O interesse pelas vidas da selva tropical não se refere a um país distante, mas a utopia de uma outra vida, a elegia de um mundo que está desmoronando. A especificidade local acaba sendo uma espécie de ilusão, se o que é levado em consideração é a cosmologia indígena. Em entrevista ao curador Christian Rattemeyer, Baumgarten comenta essa curiosidade:

[...] eu tive um interesse precoce no cosmos como uma entidade. Muito antes da palavra *ecologia* começar a aparecer na seção de jornais, eu já havia familiarizado com vários mitos na biblioteca de minha casa e descobri nos tabus que divulgavam que era necessário um código de conduta para governar as trocas entre natureza e cultura. (Rattemeyer, 2009: 136).

Em *A origem da noite*, o artista partiu em busca do espaço e do tempo perdido pela civilização ocidental. O filme explicita como a linguagem das imagens e dos sons pode ser uma construção artificiosa, assim como também o são as taxonomias e classificações científicas. O real e o imaginário estão interligados pela obra.

As primeiras sequências pós-abertura mostram uma paisagem urbana: pontos de luz difusos, carros em alta velocidade, sons de trânsito, uma rua. E à noite prevalece. Os planos seguintes continuam marcados pela escuridão absoluta. Relâmpagos, temporal intenso e *closes* rápidos de anfíbios marcam a transição para a jornada diurna, que será toda ambientada na floresta. Nesta, a câmera passeia livremente: árvores, flores e uma variada vegetação rasteira; pântanos, córregos, gotas de chuva; animais, como sapos, libélulas, cobras e garças, também são vistos. O artista põe em prática um dos preceitos de Joseph Beuys e concentra várias das cenas em um dos espaços mais singulares da Europa, os pântanos, “os elementos mais vivos da paisagem europeia, não apenas do ponto de vista da flora, da fauna, dos pássaros e dos animais, mas como locais de vida, mistérios e mudanças químicas, preservadores da história antiga” (Beuys apud Calle, 1986: 5).

Merece destaque a abundância e regularidades de imagens aquáticas no filme. Baumgarten legitima sua importância filmando reflexos d’água em cores saturadas. É um elemento fundamental no mito homônimo. Na cosmologia tupi, antigamente, a noite não existia. Era sempre dia, e exatamente no fundo das águas repousava a noite, aprisionada pelo Cobra Grande. Esse é um ambiente importante para outras etnias indígenas, como os Bororo, que em suas narrativas associavam o fundo das águas ao *aigé*, monstro aquático descrito pelo seu aspecto aterrorizante. A água é uma substância recorrente na série *Mitológicas* de Lévi-Strauss. O antropólogo argumenta que essa é uma imagem que marca mitos indígenas de todo o continente. Os nativos americanos, contudo, distinguem água parada/água corrente ou variações, como água relativamente alta/água relativamente baixa (brejos), uma delas “pura” (viva) e a outra “impura” (morta), pois é impossibilitada de escoar. Os Guarani do

Paraguai reservavam à água corrente o epíteto de água “verdadeira”, diferente da parada, interpretada como neutralizada. Nos mitos sul-americanos, a água corrente é mais poderosa e mais eficaz, mas também mais perigosa, habitada pelos espíritos ou em relação direta com eles. Lévi-Strauss (2005: 176) afirma que é o elemento que pode romper o tênue elo estabelecido entre um personagem sobrenatural e um ser humano.

Os enquadramentos do filme no interior da floresta oscilam entre planos, detalhes e visões gerais; a imagem é fixa ou em movimento fluído. A experimentação é efetuada inclusive em termos visuais, com trechos desfocados ou captados de forma tão próxima que beiram a abstração. A filmagem é serena, sensível, a beleza plástica do mundo natural: águas paradas resplandecentes, nuvens em movimento, sapos na lagoa, *closes* extremos de olhos animais. O artista enfatiza a observação minuciosa relativa à biodiversidade do local. Um olhar atento percebe que o meio ambiente retratado não se assemelha com a floresta amazônica, com onças, macacos, papagaios, perobas, orquídeas, cipós e outros componentes encontrados nos trópicos, estranhos ao continente europeu. Os planos da natureza são pontuados por legendas que ora identificam e ora confundem os elementos em cena. Em alguns casos existe uma dissociação entre o visível e o legível, isto é, as classificações de espécies botânicas ou aspectos ecológicos contidos nos letreiros não são precisos. Os termos *Coca & Kakao*, por exemplo, aparece sobre a sequência de um rio. Alguns comentários se referem à história da região amazônica. É o caso do nome de *Francisco Orellana*, explorador espanhol reconhecido por ter sido o primeiro homem ocidental que percorreu integralmente o rio Amazonas, desde a cordilheira dos Andes na costa da América do Sul até desaguar no oceano Atlântico, isto feito entre 1541 e 1542. Ao longo do filme, o dispositivo linguístico apresentado na abertura é retomado regularmente, produzindo um efeito de desorientação. Palavras no idioma alemão, em latim, em português e em tupi como *alligatorbirne* (abacate), *polygamie*, *ohne horizont* (sem horizonte), *terra firme*, *várzea*, *ipecacuanha*<sup>4</sup>, *morokoto* são inscritas nas filmagens. Uma das expressões – ... *xi, xi, xi* – faz alusão ao som estranho dentro do coquinho da palmeira tucumã presenteada pelo Cobra Grande aos servidores na mitologia tupi. O artista vai além e se vale de alguns símbolos que demonstram a insuficiência da escrita ocidental para assimilar a floresta tropical: [-,]; [...]; ([ ]); Δ. A linguagem fracassa. Lévi-Strauss precisou recorrer a caracteres semelhantes para explicar a estrutura dos mitos, contudo, no filme, esses recursos não acompanham as análises antropológicas. Baumgarten explorou ao seu modo a disjunção linguística e não linguística sugerida pelos tupis em *A Origem da Noite*. Ao contrário de uma tradição do cinema documentário sobre a natureza, o objetivo do artista aqui não é explicar a floresta com procedimentos cinematográficos. A obra recusa os aspectos didáticos e mesmo as poucas informações fornecidas são ambíguas. O filme aposta

4. Também conhecida como raiz-do-brasil, é uma planta medicinal típica do estado do Mato Grosso.

no viés experimental, investindo na aproximação entre natureza e cultura, entre o contato do olhar ocidental e a cosmologia indígena, a partir da porosidade das linguagens escritas e audiovisuais.

Em alguns planos, aparecem vestígios da civilização humana: aviões sobrevoam as árvores, mesas e cadeiras estão em meio a floresta, uma panela e uma faca estão presas a um galho. Estes funcionam como rastros, sinais da ambiguidade<sup>5</sup> entre a coexistência de objetos culturais e elementos naturais.



Fig. 3: Fotograma de *A origem da noite - Cosmos Amazônico* (1973 – 1977), de Lothar Baumgarten.

O trabalho sonoro é um recurso utilizado para reforçar as evidências visuais de um ambiente “selvagem”. Desde o início do filme, uma trilha sonora composta por um som sintético se repete junto ao assobio de pássaros, ao coaxar de sapos, à guizalha de grilos e outros cantos de animais inidentificáveis, em suma, a cacofonia sonora de uma floresta, acrescida de um ruído artificial. O pulso é lento e acompanha a abertura e os primeiros planos noturnos. O som da tempestade marca a transição de períodos. A paisagem sonora diurna é composta essencialmente por sons não humanos de animais, relâmpagos e o cair da chuva na lagoa. Os zumbidos de insetos

5. Para Lothar Baumgarten, sistemas como natureza e cultura não operam de modos opostos como se fossem divisões absolutas. Seu trabalho anterior ao filme *A Origem da Noite* foi intitulado justamente *Cultura-Natureza, Realidade Manipulada* (1968 - 1972, *Culture-Nature, Manipulated Reality*). É uma série de imagens que reflete sobre a iconografia naturalista e a representação cultural ocidental. O hífen presente no título sugere tanto o hibridismo quanto o contínuo.

são constantes. Nesta seção, que é quase a totalidade da narrativa, o barulho é extremo e intensifica o processo de imersão. É uma trilha conceitual: a natureza fala, e o artista apenas escuta e registra. Baumgarten valoriza uma atitude de atenção e observação, tanto no trato imagético como no sonoro. As gravações acústicas também foram realizadas na floresta do Reno. Em seguida, foram editadas em estúdio e posteriormente mixadas como trilha sonora. Um outro<sup>6</sup> trabalho de Baumgarten, *Os nomes das árvores* (1982, *Die Namen der Bäume*), também colocava o ato de ouvir como elemento crucial da experiência artística etnográfica. Na seção *Vozes na floresta* (*Stimmen im wald*), o artista compilou uma série de sons não humanos captados em meio à natureza.

### Uma Estética Animista

O filme *A origem da noite* recorre a uma estética da floresta, valorizando toda a multiplicidade de vidas presente nesse microcosmo. Foi adotado um tipo de abordagem animista, ou seja, uma compreensão ontológica em que qualquer espécie, inclusive entidades não humanas (animais, plantas, objetos inanimados ou fenômenos), possuem uma essência espiritual. A importância desse modo de pensamento é tanta que *Anime* é a primeira palavra figurada na fase diurna do longa-metragem, sobre o tronco de uma árvore. Este termo é uma derivação da palavra *anima*, que em latim significa *alma*. Os ameríndios, em geral, são exemplos de etnias que permitem experimentar um cosmo animista. Tudo é natural e cultural ao mesmo tempo. Para pensar a natureza, leva-se em consideração a integração no meio, e não o distanciamento. O elo comum do animismo é o espírito, o sobrenatural, que os seres pressupõem. O mito tupi *A origem da noite* é exemplar desse valor. Em seu ensaio intitulado *Status Quo*, Baumgarten (1988: 108) comenta sobre a força espiritual e intuitiva presente em seu trabalho:

Preciso de uma paisagem para me sustentar, uma arquitetura que modele as cidades habitáveis e a tolerância proporcionada por uma sociedade aberta. Tais são os pré-requisitos que permitem que a alma atinja o estado não-utilitário e desinteressado necessário à criação artística. Tais são as condições para a espiritualidade no pensamento e na autocrítica criativa. Estou interessado na força metafísica com que as coisas estão imbuídas. A intensidade de sua presença, o “ser” do material e da cor, a relação entre a proporção e a forma, e depois a massa e o peso, o espaço e o tempo. Meu envolvimento é com as energias dinâmicas desse ritmo. É uma tentativa contínua de resolver a contradição entre espírito e matéria através da

6. A pesquisa sonora etnográfica é frequente na obra de Baumgarten. É o caso, por exemplo, de *Seven Sound/Seven Circles*, apresentada em 2009 no Kunsthau Bregenz, museu de arte contemporânea da Áustria. A obra é resultado de gravações sonoras realizadas na península do Rio Hudson, no estado de Nova York, Estados Unidos, e reúne os sons da fauna nativa e a interferência dos ruídos de trens pela região.

imaginação. É a mesma jornada até as origens, de volta à verdade: o sonho de criar o mundo de novo dentro de si mesmo. É o anseio, a luta por uma gramática que não seria contrária às leis da ordem natural, mas que poderia servir para proteger a independência do artista da natureza. Um processo de descoberta onde instrumento e ideia são inseparavelmente fundidos e de igual peso.

As teorias do antropólogo Philippe Descola são úteis para compreender a potência filosófica do conceito de *animismo*. Foi por meio do contato com os Achuar, etnia indígena da Amazônia peruana pertencente à família dos Jivaros, que tomou conhecimento do processo de humanização do mundo animal e vegetal por certos grupos indígenas, que complexificavam a relação entre natureza e cultura. Nessa cosmologia, não se recorre à ideia das descontinuidades entre espécies, posicionamento entendido como moderno, mas se procura um *continuum* que os integra. Descola, em contato com o pensamento fenomenológico do filósofo Edmund Husserl, avança por essas questões em *Para Além da Natureza e Cultura* (Descola, 2005), em que estabelece dois fundamentos para conceitualizar as relações entre seres humanos e naturais: fisicalidade (dispositivos que permitam a ação física) e interioridade (no sentido de autorreflexão). Essas duas noções definem quatro tipos de ontologias – animismo, totemismo, analogismo e naturalismo. O antropólogo as entende como “sistemas de distribuição de propriedades entre objetos existentes no mundo, que em retorno fornecem pontos chave para formas sociocósmicas de associação e concepção de pessoas e não-pessoas” (Descola, 2015: 12). Discutiremos aqui duas delas: no que tange ao animismo, as criaturas apresentam semelhanças de interioridades (almas) e diferença de fisicalidades (corpos); já o Naturalismo parte de premissa oposta: diferença de interioridades e semelhança de fisicalidades. Esse segundo sistema é predominante na modernidade ocidental, ou seja, sua ascensão se deu a partir do século XVIII, na Europa. Preza pela existência de forças divergentes: uma natureza e múltiplas forças humanas, lidas como culturas. O que os distingue são os elementos internos: alma, subjetividade, consciência. O naturalismo representa o ambiente como um todo, uno. Torna-se, sumariamente, uma fonte de riqueza, na qual o homem a explora tentando tirar proveito de seus recursos por meio de técnicas e de ciências. Uma expressão do filósofo René Descartes (1981: 49) define essa visão: “o homem se fez então mestre e senhor da natureza”. O animismo seria o inverso. Nesse sistema, compreende-se o mundo habitado por muitos seres dotados de consciência. São sujeitos – humanos e não humanos – que coabitam um mundo; no caso, a sociabilidade entre as espécies. A questão ontológica fundamental é a continuidade da natureza e cultura, e não sua separação. O *habitat* é constituído por vários reinos (humano, animal, vegetal, mineral), que não são mais divididos pelas suas singularidades (grupos, indivíduos, histórias). Segundo o autor, a “referência compartilhada pela maioria dos seres no mundo é a humanidade, como uma condição geral, não específica do homem como espécie” (Descola, 2015: 13). O animismo apresenta um novo entendimento de humanidade, em que qualquer espécie pode assumir uma perspectiva de mundo. O elo comum do animismo, a interioridade husserliana, é o espírito, a alma, que os seres pressupõem. No estudo das espécies

“brancas”, o homem era animal e foi evoluindo. Já os índios entendem que os animais eram humanos e deixaram de sê-lo. Eles leem essa fórmula não como um *a priori*, mas como metamorfose:

[...] a metamorfose é o que permite a interação, num mesmo patamar, entre entidades com corpos totalmente diferentes. É quando animais e plantas revelam sua interioridade sob uma forma humana, buscando a comunicação com humanos – geralmente em sonhos e visões – ou quando humanos – normalmente xamãs e especialistas ritualísticos – vestem roupas animais com o objetivo de visitar comunidades animais. Assim, a metamorfose não é apenas a revelação da humanidade de pessoas animais, ou uma maneira de disfarçar a humanidade de uma pessoa humana; é o estágio final de uma relação onde todos, ao modificarem o ponto de vista ao qual estão confinados por suas fisicalidades originais, esforçam-se para alcançar o ponto de vista que presumem que o outro agente da relação possui. (Descola, 2015: 15).

### Considerações finais

O filme *A origem da noite* é uma interpretação ocidental do mito tupi amazônico e da cosmologia ameríndia. As imagens e os sons remetem ao tempo das origens, antes das metamorfoses. Nessa perspectiva, os humanos viraram animais e vice-versa, não havia uma distinção. Baumgarten filma a floresta buscando esse caráter de os seres possuírem alma. O gesto etnográfico adotado pelo artista explora uma percepção sensorial do ambiente, valorizando a multiplicidade e riqueza de vidas, e não a eleição de uma espécie. A linguagem ameríndia é altamente estética, produzida em relação íntima com a floresta, isto é, muitos dos seus objetos se valem de figuração própria, inclusive com traços zoomorfos ou antropomorfos. É um mundo animado. O final do longa-metragem retorna à noite por meio da figuração da lua e da escuridão, assim como a filmagem de uma fogueira, marca desse período e imagem também presente no mito tupi. Neste trecho, uma voz masculina declara: “nunca mais será dia de novo”, e em seguida cita nomes de etnias indígenas sul-americanas: Jivaro, Tukano, Tupinamba etc. Este final marca a alternância cosmológica original da noite e do dia, tão importante para o mito.

### Referências bibliográficas

- Baumgarten, L. (1993). *America invention*. Nova York: Guggenheim Museum.
- Baumgarten, L. (1982). *Die Namen der Bäume*. Hylaea. Eindhoven: Van Abbemuseum.
- Baumgarten, L. (1988). Status Quo. *Artforum international*, Nova York, v. 26, n. 7, p. 108-111.
- Buckley, C. (2009). “Doubling Shadows”. In: Cabanãs, Kaira (Org.). *Lothar Baumgarten: Seven sounds, seven circles*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz.

- Calle, P. (1986). *The origin of the night*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou.
- Deleuze, G & Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Descartes, R. (1982), *Discurso do Método – As Paixões da Alma*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Descola, P. (2015). Além da natureza e cultura. *Tessituras – Revista de Antropologia e Arqueologia*, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun.
- Foster, H. (2014). *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify.
- Foucault, M. (2007). *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lévi-Strauss, C. (2005). *Mitológicas II - Do mel às cinzas*. São Paulo: Cosac Naify.
- Marcus, G. & Myers, F. (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, L.A.; Londres: University of California Press.
- Rattemeyer, C. (2009). Lothar Baumgarten Conversation. In: Cabanãs, Kaira (Org.). *Lothar Baumgarten: Seven sounds, seven circles*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz.
- Russell, J. (1988). *Art View; Lothar Baumgarten's Discreet Provocations*. New York: The New York Times Archives. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1988/11/06/arts/art-view-lothar-baumgarten-s-discreet-provocations.html>
- Smith, R. (2003). *If the actual Amazon is far away, invent one nearby*. Nova York: New York Times. Disponível em: <https://nyti.ms/2AS7JcL>

