



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
PPG-AV /UnB - Vol. 20, n. 2, ago/dez 2021
ISSN 2447-2484







REITORA

Márcia Abrahão Ribeiro

VICE-REITOR

Enrique Huelva Unterbäumen

INSTITUTO DE ARTES/DIREÇÃO

Fátima Aparecida dos Santos

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS/CHEFIA

Cecília Mori

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Biagio D'Angelo

REVISTA VIS

Rosana de Castro

Editora-Chefe

Cayo Honorato

Editores Adjunto

CONSELHO EDITORIAL

Belidson Dias

Cayo Honorato

Luiz Carlos Pinheiro Ferreira

CONSELHO CONSULTIVO

Anita Sinner –Concórdia University

Graça dos Santos –Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Jorge Anthonio e Silva –Universidade de Sorocaba

Jorge Coli –Universidade Estadual de Campinas

Luiz Sérgio Oliveira –Universidade Federal Fluminense

Luiz Cláudio da Costa –Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Philippe Brunet –Université de Rouen

Raimundo Martins –Universidade Federal de Goiás

Ricard Huerta –Universidad de Valencia Ritalwin –University of British Columbia

Suzete Venturelli –Universidade Anhembi-Morumbi/Universidade de Brasília

CAPA - Sem Título, de Nei Leite

Composição: Andréa Costa

Programação visual/diagramação: Andréa Costa

Preparação dos originais: Rosana de Castro

Dados Internacionais de Catalogação e Publicação (CIP)VIS: publicação eletrônica
do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade de Brasília.
Departamento de Artes Visuais. Instituto de Arte. v. 20, n. 2 (ago-dez 2021)
Brasília: UnB, 2021 - v. Semestral

<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis>

Sumário

EDITORIAL	05-06
Arte Xakiabá	07-56
<i>Edgar Kanaykō, Dona Dalzina, Nei Leite, Ivanir Oliveira, Zé Santana</i>	
Ensino de Artes: entre a monocultura e o sonho.....	57-83
<i>Tales Bedeschi Faria</i>	
Piatai Datai – no tempo de Makunaimî, Arte, Ensino e Comunidade em uma Galeria de Arte Indígena Contemporânea de Roraima	84-104
<i>Luís Müller Posca & José Bezerra de Brito Neto</i>	
Desafios da inserção das Artes Indígenas Contemporâneas na escola não indígena	105-120
<i>Lucia Gouvêa Pimentel</i>	
“Eu cheguei agora nesta nova aldeia”: poética e política na autodemarcação Tuxá de D’zorobabé	121-138
<i>Leandro Durazzo</i>	
Arte Contemporânea, Sistemas Vivos e Ativismos Ambiental.....	139-158
<i>Marina Murta Serra Maia & Sabrina Melo</i>	
Ensaio	
A arte de ser índio	159-166
<i>Maria Inês Almeida</i>	
Entrevista	
Entrevista com o artista Binário Armada.....	167-185
<i>Ana Avelar & Marcella Imperato</i>	
Artigos Livres	
O ilê performático da biodiversidade dos Orixás e das labás: os saberes das Africanidades para a sustentabilidade contemporânea.....	187-200
<i>Elison Oliveira Franco</i>	
Al-Nakba, o exílio e o direito de retorno no grafite palestino	201-228
<i>Vitoria Paschoal Baladin</i>	
Tecnologia e ciência no gabinete de curiosidades	229-246
<i>Rosa Amelia Barbosa & Marilda Lopes Pinheiro Queluz</i>	
Imagem da palavra; palavra da imagem: Sobrevivência & resistência em benjamina por Nelson Cruz.....	247-268
<i>Mirella Spinelli, Angélica Oliveira Adverse & Andréa de Paula Xavier Vilela</i>	
A Ondina entre o movimento das águas e do tempo.....	269-285
<i>Daniela Queiroz Campos</i>	
gravuras, desenhos de Tarsila do Amaral.....	286-313
<i>Michele Bete Petry, Marcia de Almeida Rizzutto & Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos</i>	

Editorial

“Terra indígena Porto Praia. Proibida a entrada de pessoas não autorizadas, a derrubada de madeira e a caça ilegal” (Lei nº 6001, de 1973 e Art. 213 – Constituição Federal).

Nesta edição da *Revista VIS*, ecoa o aviso fixado na entrada das terras dos povos indígenas de Porto da Praia e reverbera o alerta de todos os parentes que formam os mais de 300 povos espalhados pelo Brasil. Eles estão vigilantes e atentos ao Canaimé* que tomou conta das decisões legais que lhes dizem respeito e que ameaçam a proteção dos seus territórios. Nesses territórios, somam-se mais de 240 línguas integrantes de culturas que são seculares. Junto a elas, as manifestações artísticas como aquelas tratadas pelos escritos que compõem este número da *VIS* intitulado de Dossiê “Artes Indígenas Contemporâneas”.

Iniciamos o Dossiê com o ensaio fotográfico *Artes Xakriabá* integrado por: Edgar Kanaykõ, Nei Leite, Ivanir Silva e Zé Santana. A Aldeia Barreiro Preto, Terra Indígena Xakriabá, está localizada em São João das Missões, em Minas Gerais. Após mostrar essa localização, o ensaio segue apresentando imagens das obras de cada um dos artistas, inclusive, a obra que ilustra a capa e o miolo deste número, que é de autoria de Nei Leite.

Atualmente, as universidades e as escolas de educação básica enfrentam a jornada de conhecimentos sobre os povos indígenas desde uma perspectiva decolonial. Para contribuir com essa jornada apresentamos os artigos: *Ensino de Artes: entre a monocultura e o sonho*, de Tales Bedeschi Faria; *Piatai Datai – no tempo de Makunaimi - Arte, Ensino e Comunidade em uma Galeria de Arte Indígena Contemporânea de Roraima*, de Luís Müller Posca e José Bezerra de Brito Neto; e, *Desafios da inserção das Artes Indígenas Contemporâneas na escola não indígena*, de Lúcia Pimentel.

O artigo de Leandro Durazzo discute sobre a autodemarcação de *D’zorobabé*, Terras Indígenas ancestrais do povo Tuxá, em Rodelas, Bahia. O autor revela o envolvimento dos tuxás com a autodemarcação por meio de uma análise poética de um toante, linha musical cantada nos rituais do toré tuxá. Durazzo explica a maneira como o toante orientou a reconfiguração das compreensões de habitação e ocupação territorial dirigidas pela potência significativa da palavra, cuja performatividade constitui mundos de sentido e experiência.

No artigo *Arte Contemporânea, Sistemas Vivos e Ativismos Ambiental*, Marina Murta Serra Maia e Sabrina Fernandes Melo promovem reflexões desde as consequências da passagem de Canaimé, na forma de um desastre ambiental, pelo Rio Doce. Junto a isso, apresentam as obras de Emerson Munduruku, Carolina Caycedo, Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá, artistas que em suas poéticas navegam por reflexões relacionadas às lutas socioambientais e encontram na água o ponto central para suas poéticas.

Maria Inês Almeida, em seu ensaio “A arte de ser índio”, trata da exposição *Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas* na UFMG, e que reuniu 54 artistas de cinco países da América do Sul: Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador e Peru. Para fechar o Dossiê: “*Arte Indígena*

Contemporânea”, Ana Avelar e Marcella Imparato apresentam a entrevista realizada com o artista Binário Armada.

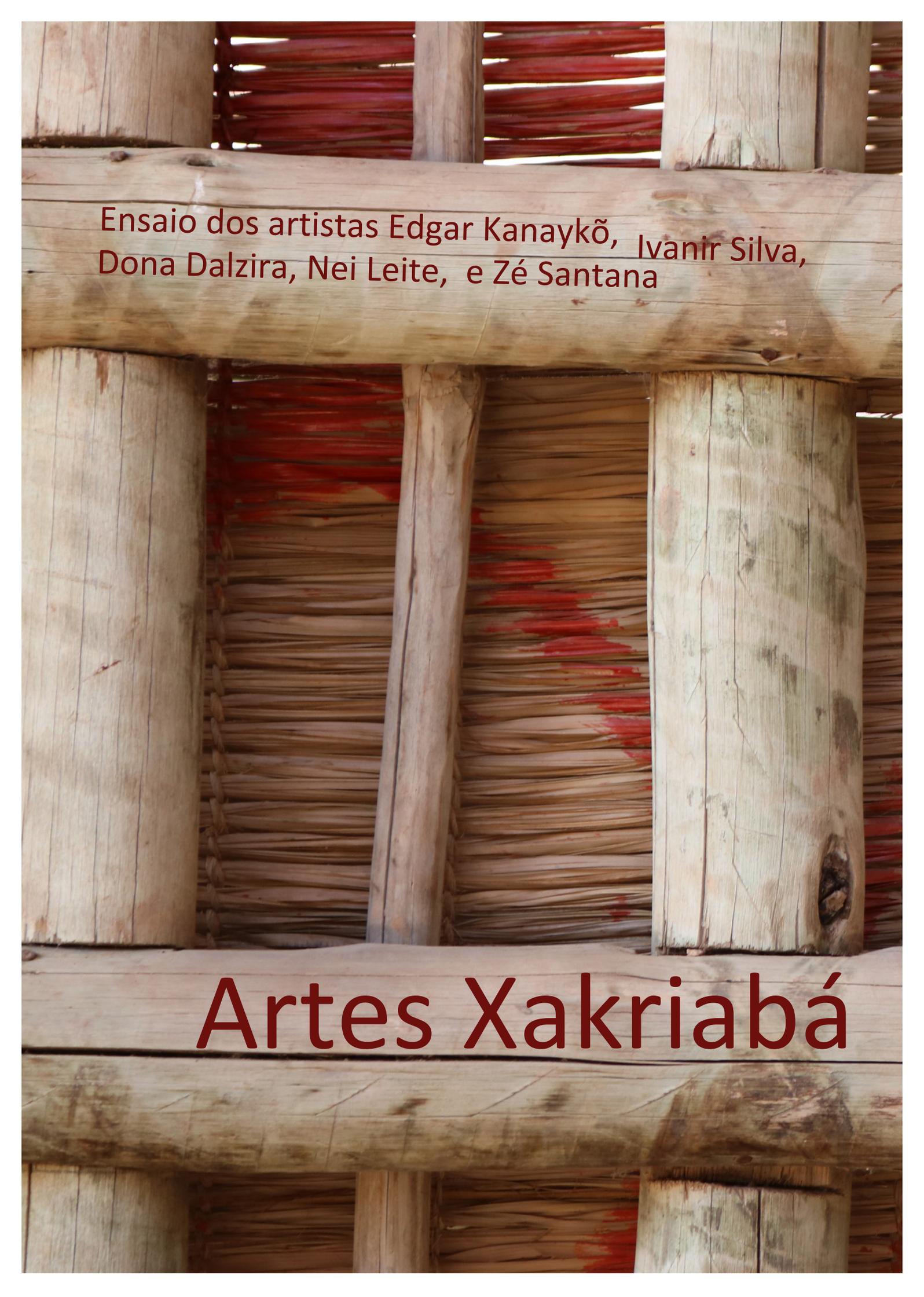
Junto ao *Dossiê*, o leitor tem acesso aos artigos submetidos à Revista VIS de maneira espontânea. São eles: *O ilê performático da biodiversidade dos Orixás e das labás: os saberes das Africanidades para a sustentabilidade contemporânea*, de Elisa Oliveira Franco; *gravuras, desenhos de Tarsila do Amaral*, de Michele Bete Petry, Marcia de Almeida Rizzutto e Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos; *Al-Nakba, o exílio e o direito de retorno no grafite palestino*, de Vitoria Paschoal Baladin; *Tecnologia e ciência no gabinete de curiosidades*, de Rosa Amelia Barbosa; *Imagem da palavra; palavra da imagem: Sobrevivência & resistência em benjamina* por Nelson Cruz, de Mirella Spinelli, Angélica Oliveira Adverse, Andréa de Paula Xavier Vilela; e *A Ondina entre o movimento das águas e do tempo*, Daniela Queiroz Campos.

Este número da *Revista VIS* também foi resultado de provocações dos colegas Profes. Arissana Pataxó e Tales Bedeschi Faria. Ao serem convidados para integrar o *Dossiê*, eles trouxeram questões importantes sobre os modos e as maneiras de abordar a Arte Indígena Contemporânea, ideias que foram absorvidas de pronto pela edição da VIS. Junto ao seu artigo, o Prof. Bedeschi disponibilizou para esse número o belíssimo ensaio de *Artes Xakriabá*, resultado de sua interlocução aprofundada com os indígenas, relacionada aos seus estudos de doutorado. Estávamos entusiasmados com as articulações que vinham sendo feitas para apresentar o *Dossiê* aos leitores do nosso periódico. Infelizmente, esse entusiasmo foi posto em suspensão pela partida precoce de um dos maiores representantes da AIC, se não o maior, Jaider Esbell. Como não poderia deixar de ser, dedicamos as ideias que seguem ao Jaider Esbell, tendo a certeza de que continuaremos avançando para romper as portas do mundo deixando a sabedoria ancestral nos conduzir pelo caminho que a “agulha de marear” interrompeu para nos levar ao caos.

Profa. Dra. Rosana de Castro

Editora-Chefa da Revista VIS

*Canaimé é um termo usado pelo povo macuxi, associado à figura do mal, do fantástico, e também à figura do sobrenatural, da metafísica (...). Em resumo, o canaimé é um estado, um estado performático, transitório, metamórfico mesmo, porque se trata de manipulação de poder, de feitiços... (Entrevista de Jaider Esbell a *Arte & Ensaios*, vol. 27, n. 41, jan-julho 2021)

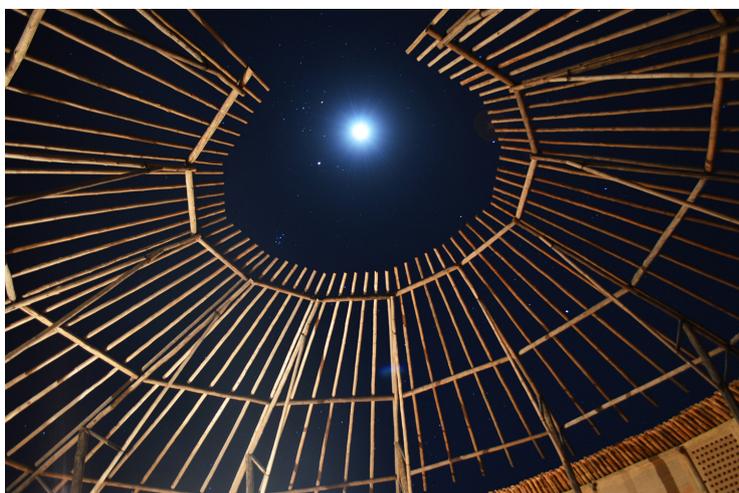


Ensaio dos artistas Edgar Kanaykõ, Ivanir Silva,
Dona Dalzira, Nei Leite, e Zé Santana

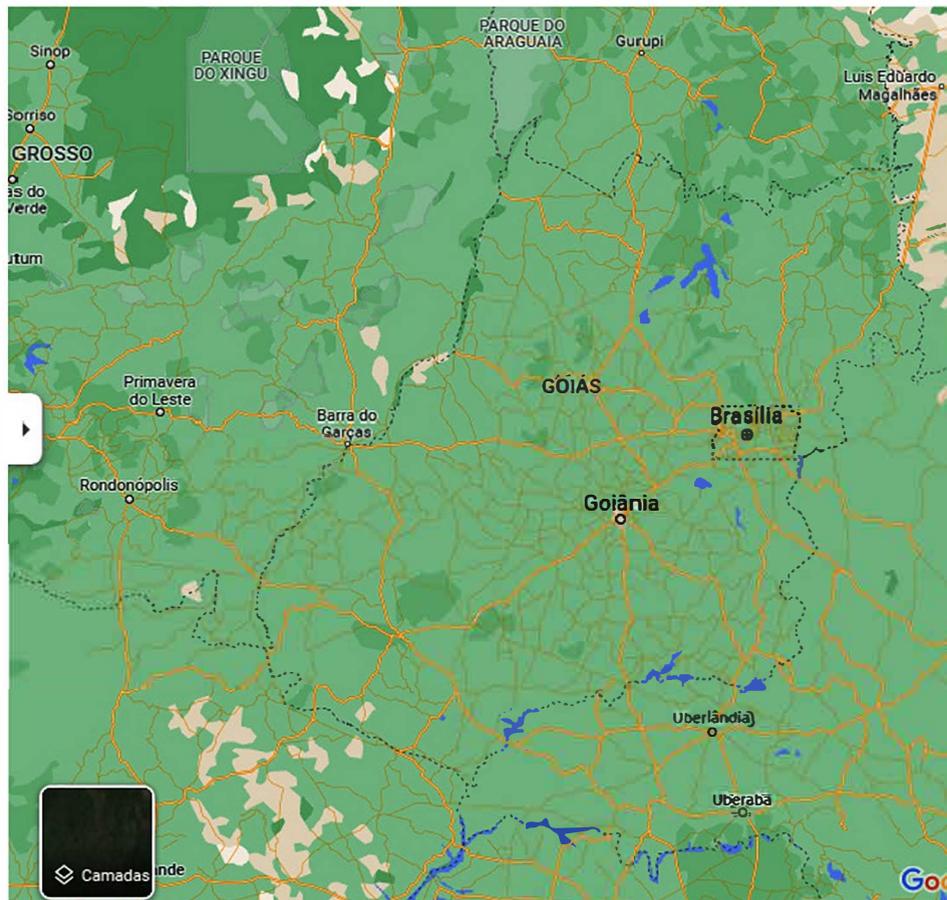
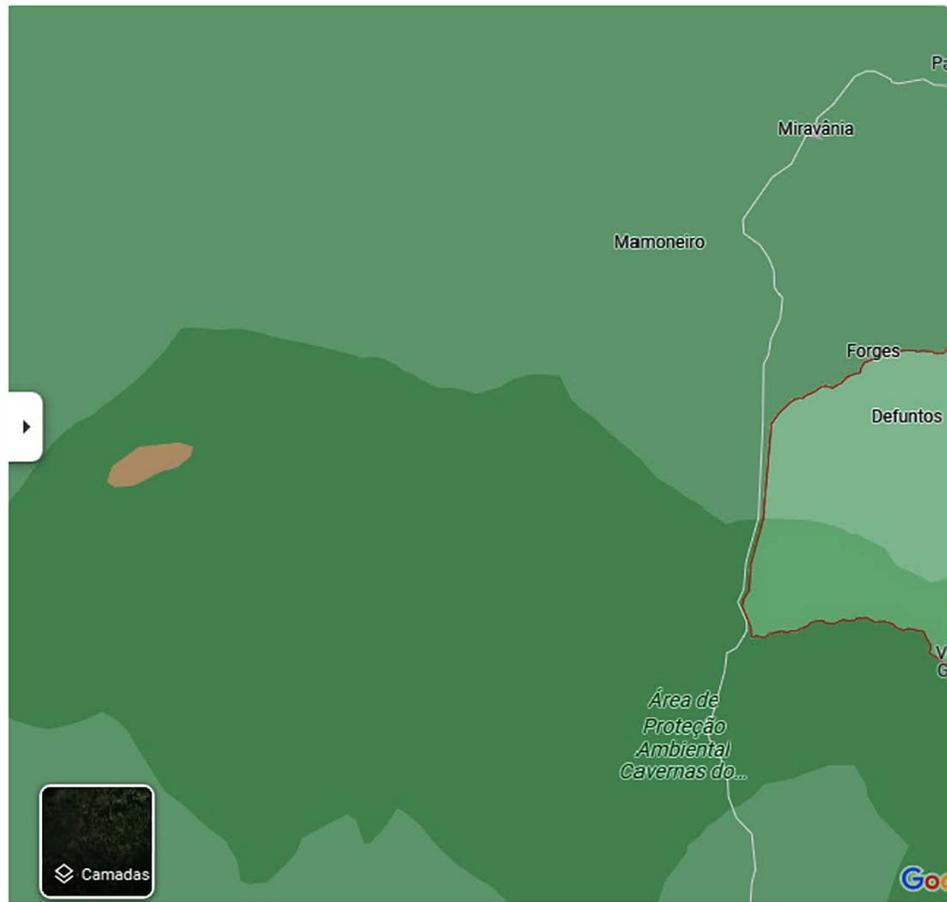
Artes Xakriabá

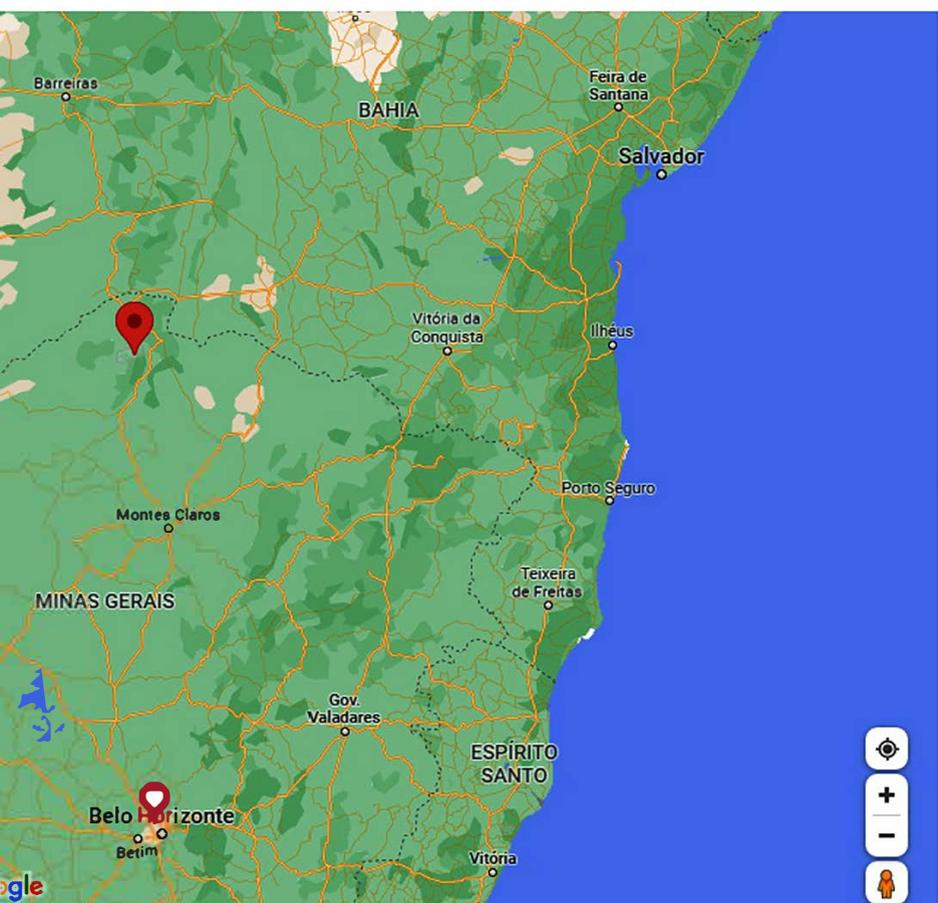
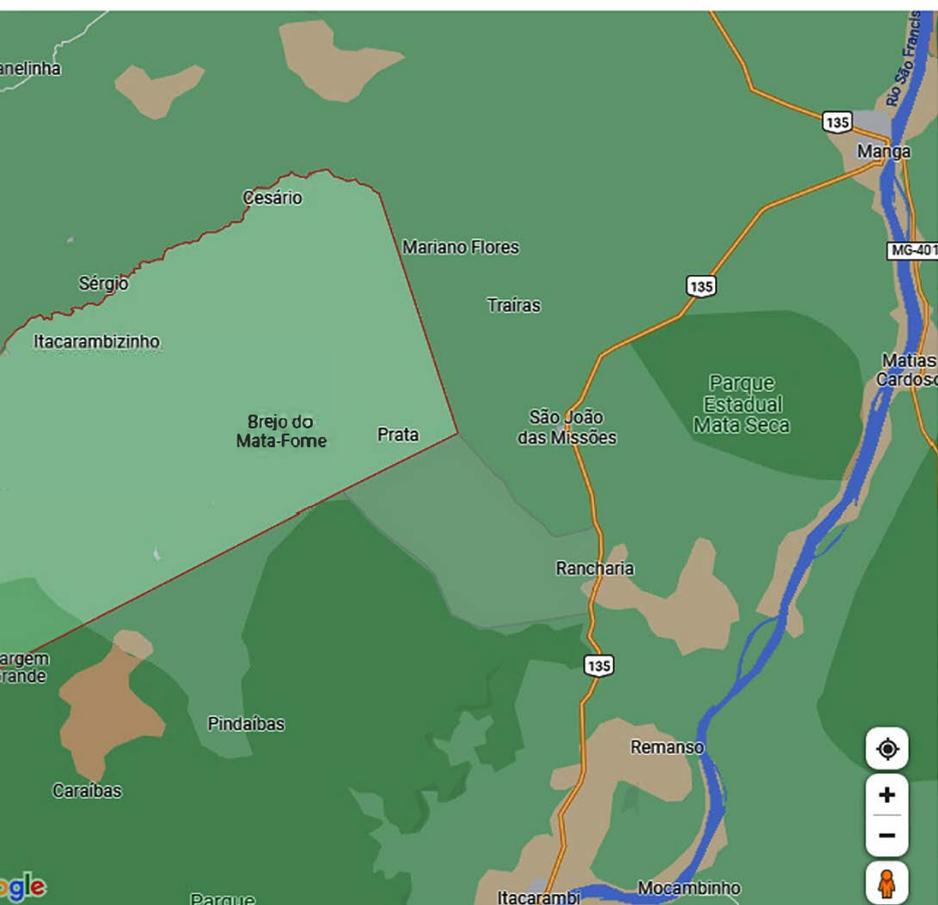


Fotos de Edgard Kanaykō Xakriabá



Fotos de Edgar Kanaykō Xakriabá









Fotos de Edgard Kanaykõ Hakriabá







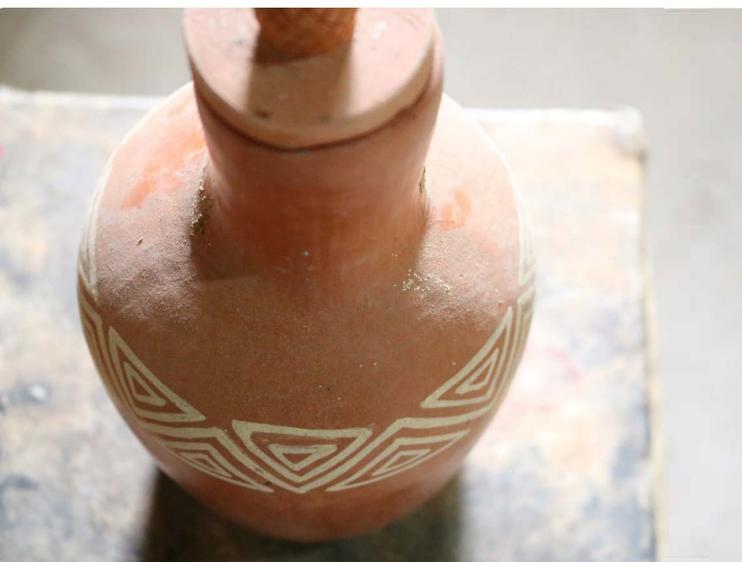
Ivanir Silva





Ivanir Xakriabá, Ivanir Bizerra de Oliveira da Silva, é artista e ceramista da etnia Xakriabá, da Aldeia Barreiro Preto, Terra Indígena Xakriabá, localizada em São João das Missões, MG. É graduanda em Línguas, Artes e Literatura, pela Formação Intercultural de Professor Indígena, da Faculdade de Educação - FIEI/FaE/UFMG. Tem formação como Empreendedora em Artesanato e em Turismo e Agente de Turismo, pelo SENAR/MG e formação nos atrativos e normas do Parque Nacional Cavernas do Peruaçu, localizada no território Xakriabá, pelo ICMBio.











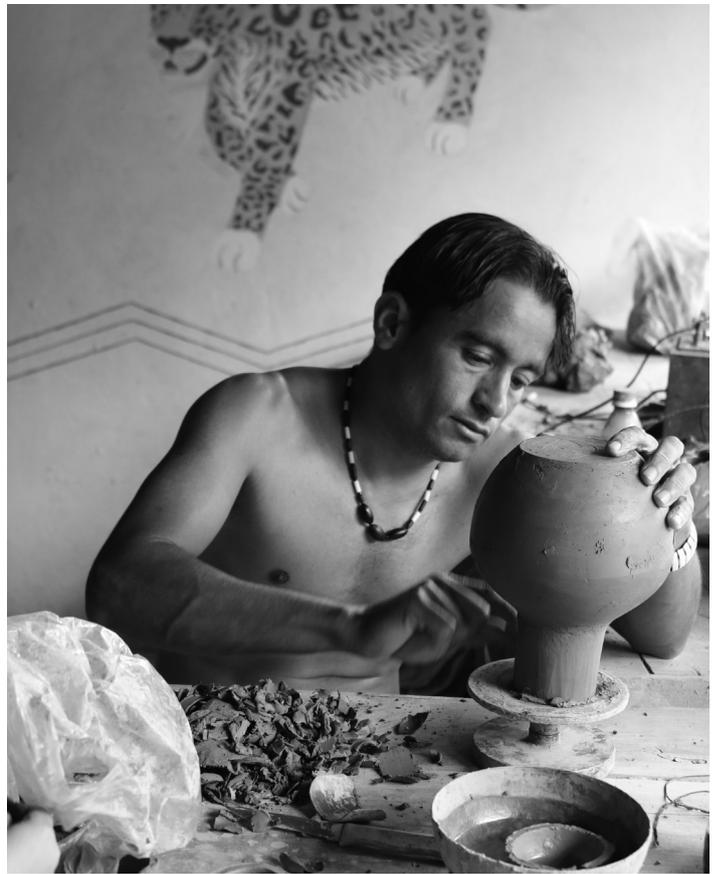










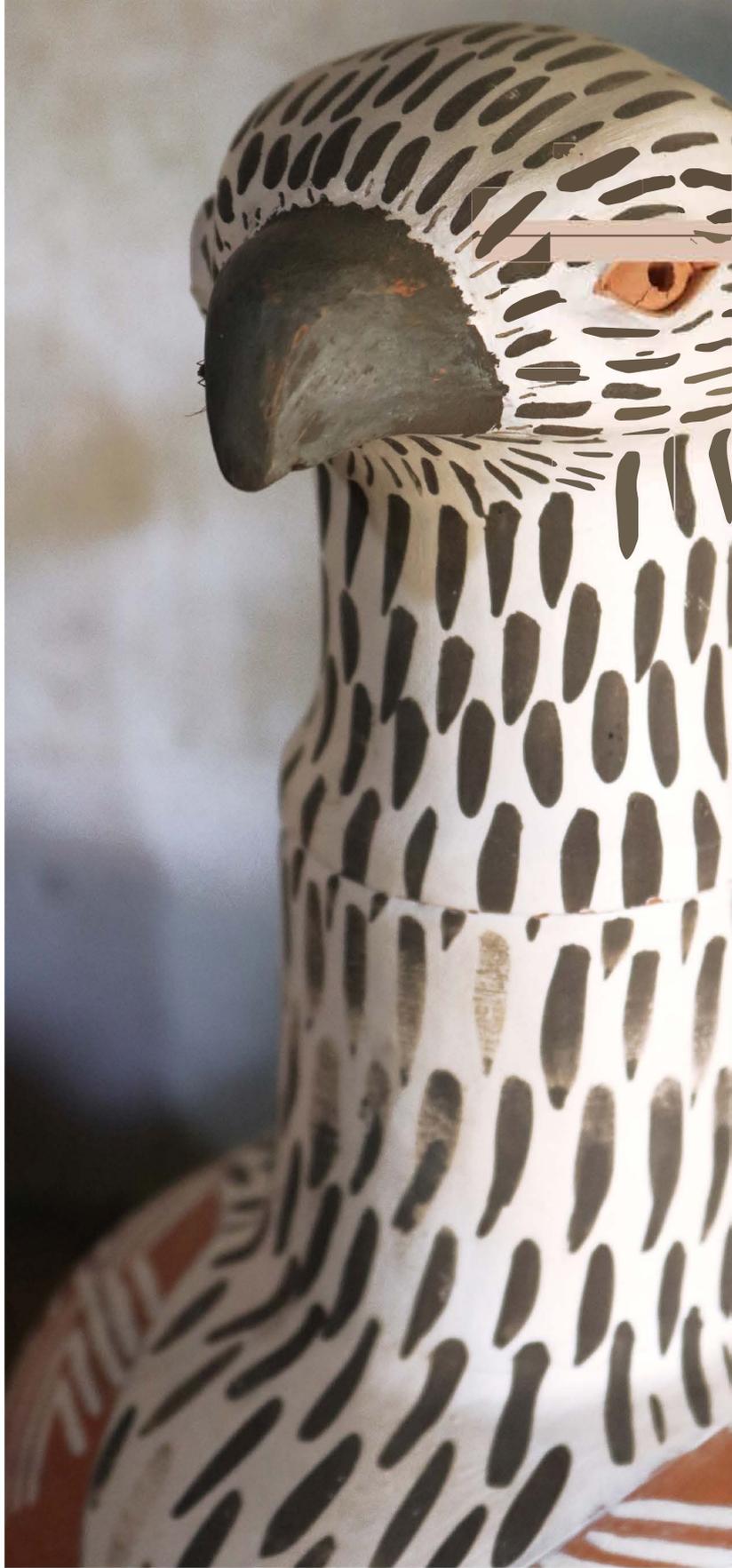
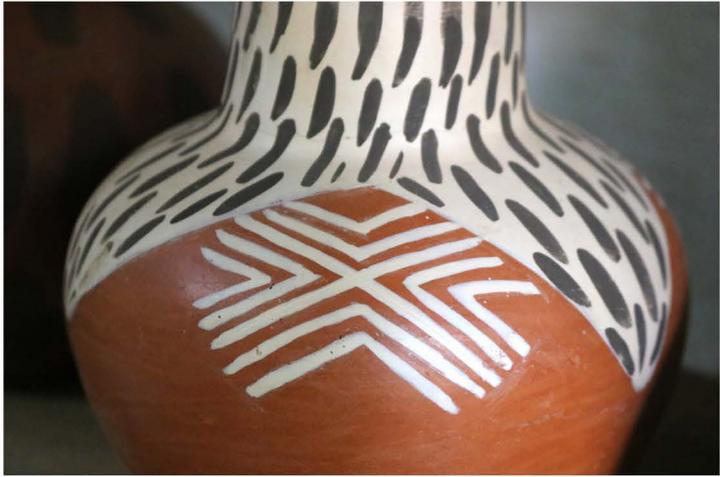


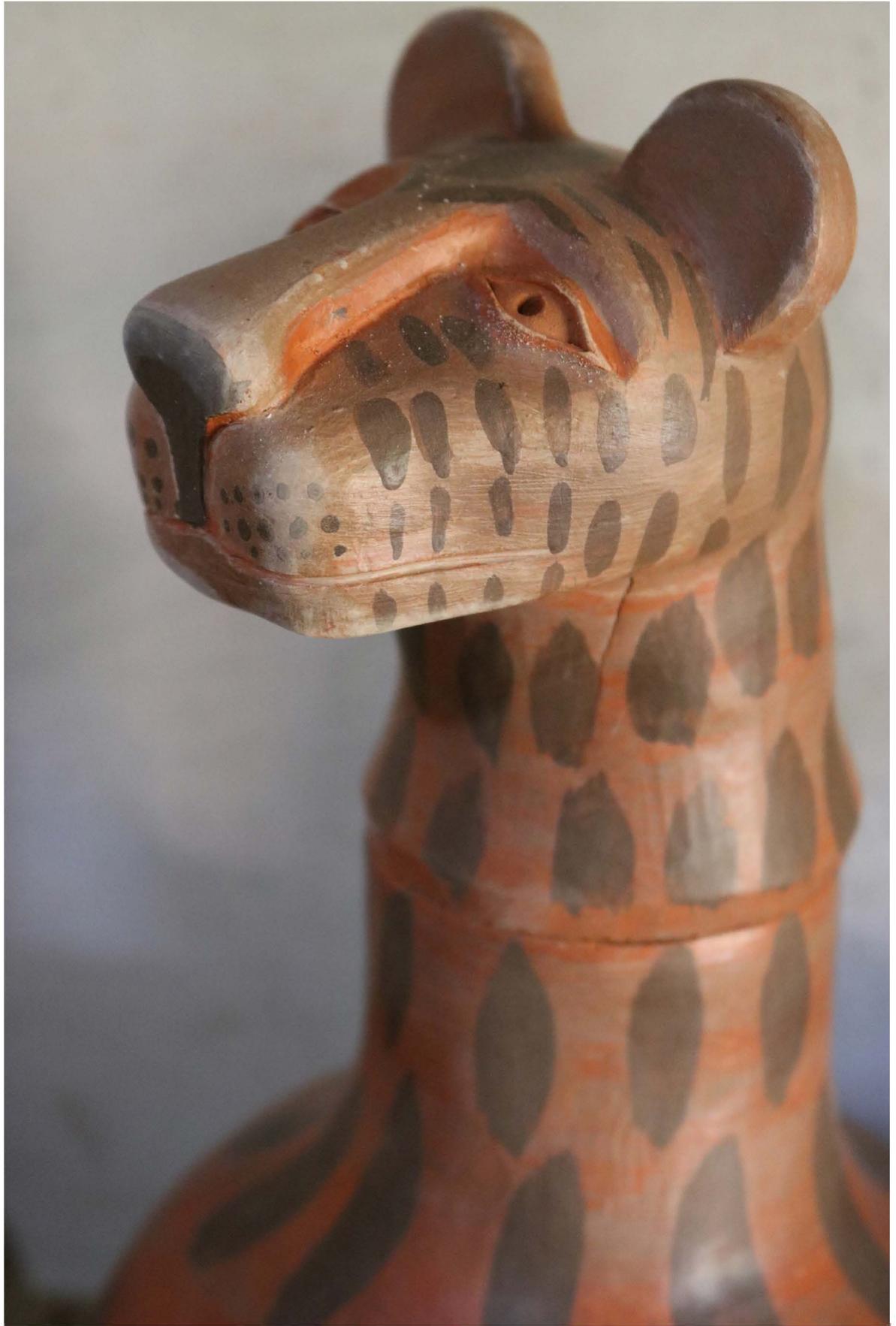
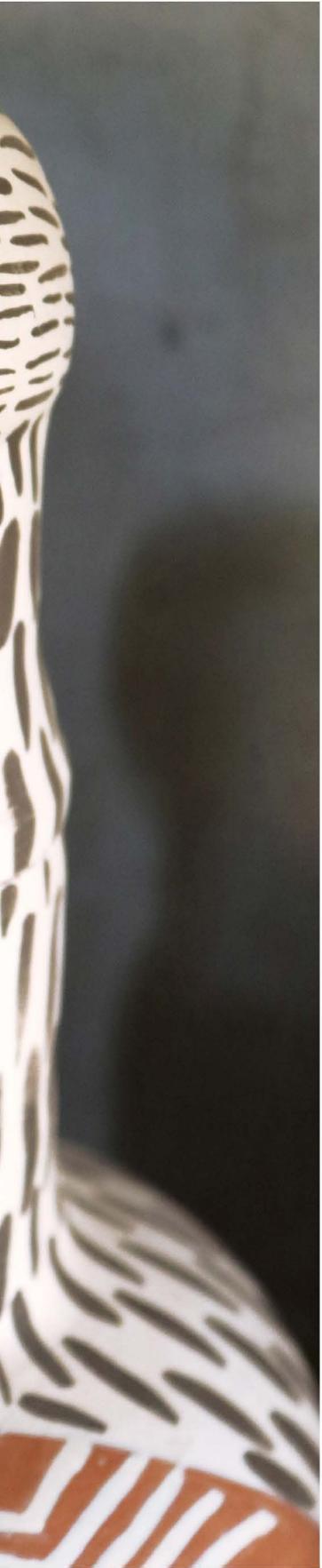
Nei Leite

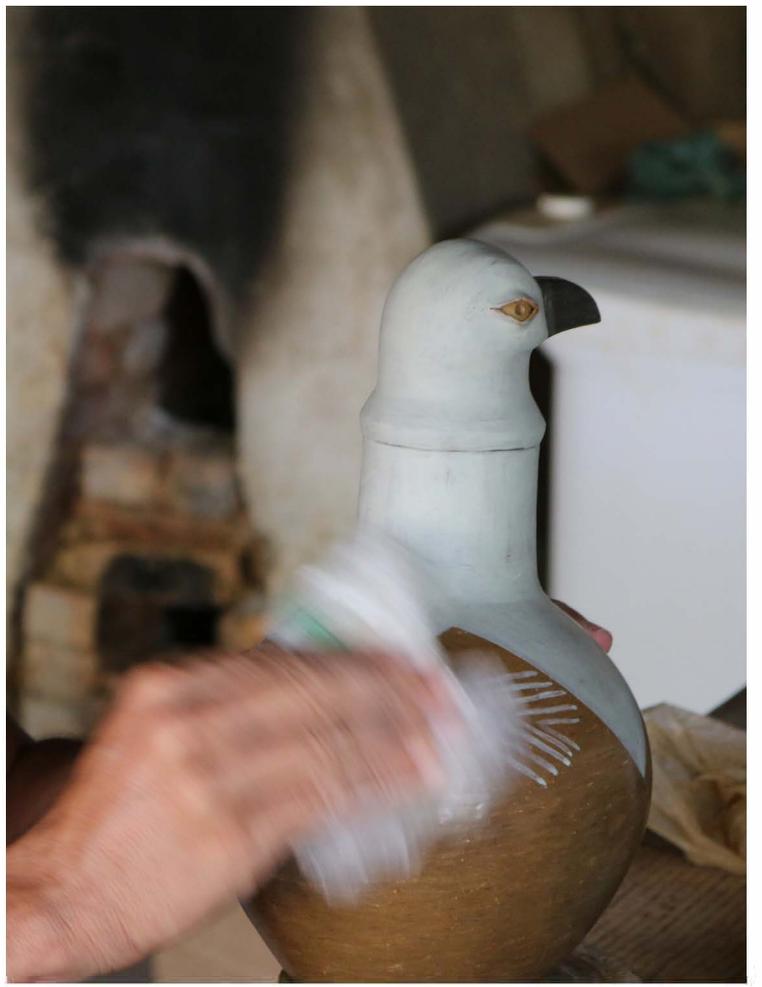


Nei Leite Xakriabá, Vanginei Leite da Silva, é artista, ceramista e professor da Escola Xukurank, da Aldeia Barreiro Preto, Terra Indígena Xakriabá, localizada em São João das Missões, MG. É mestrando em Ensino-aprendizagem em Arte, pelo PPG-Artes da Escola de Belas Artes/UFMG e graduado em Línguas, Artes e Literatura, pela Formação Intercultural de Professor Indígena, da Faculdade de Educação - FIEI/FaE/UFMG. Desenvolveu uma pesquisa junto aos mais velhos, grandes sábios de seu povo, em torno da cerâmica tradicional, ativando a retomada de uma prática ancestral que estava adormecida. O resultado dessa pesquisa deu origem ao livro “Manual de Cerâmica Xakriabá”, publicado em 2017, pela editora Fino Traço.















“O Toá é um pigmento de barro retirado de pedrinhas da própria terra, existe uma variedade muito grande desta pigmentação, nas cores verde, branco, amarelo, vermelho, rosa, e a mais rara é a azul. Estas pigmentações são utilizadas para desenhar e decorar as peças de cerâmicas em que podem ser reconhecidos os traços que marcam as pinturas Xakriabá. A tinta de toá é utilizada ainda para decorar casas com desenhos variados. Por muito tempo, na ausência do giz, o toá branco era usado para escrever no quadro, como apontou Hilário xakriabá durante a oficina”.

Célia Corrêa Xakriabá

o Toá







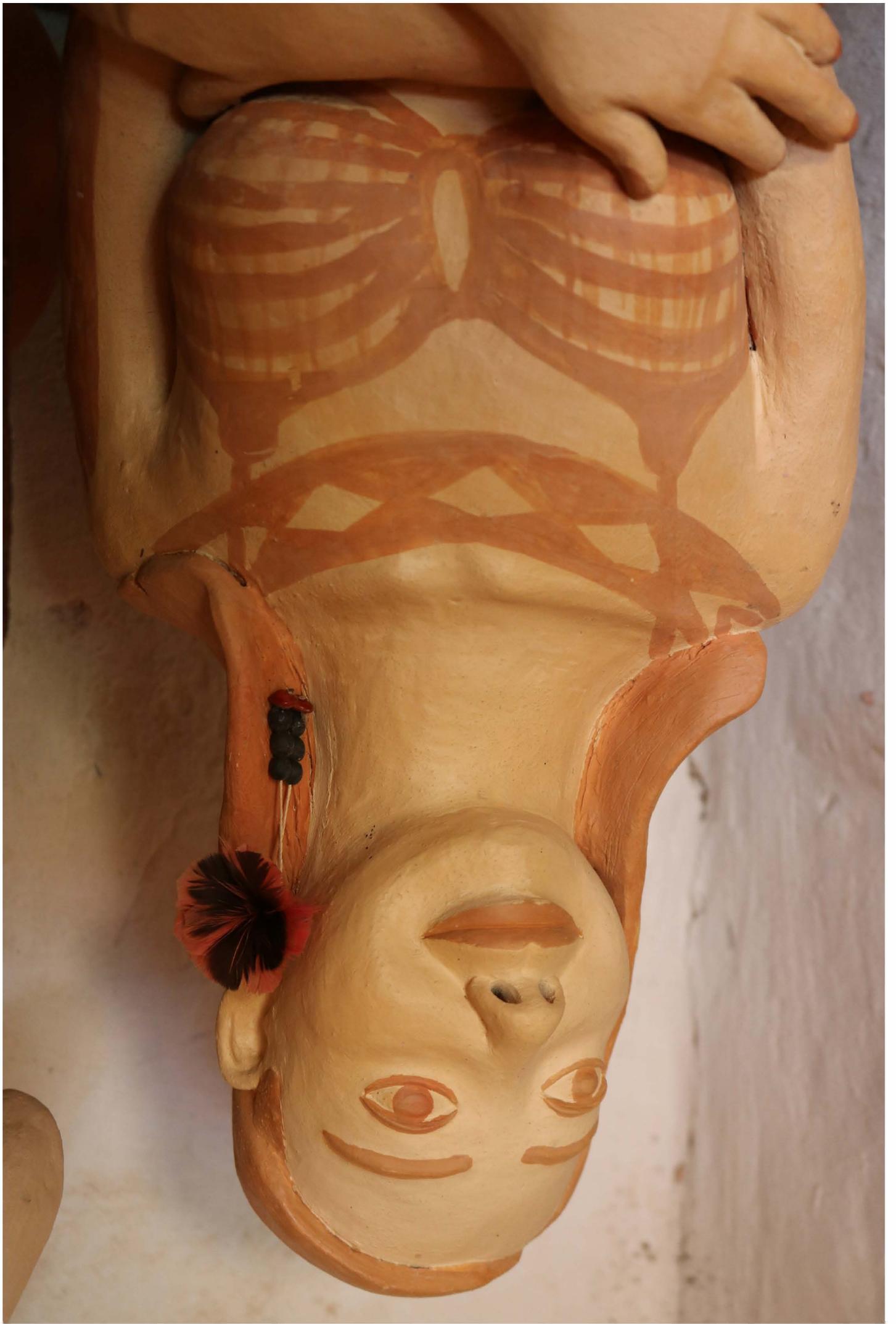
Dona Dalzira



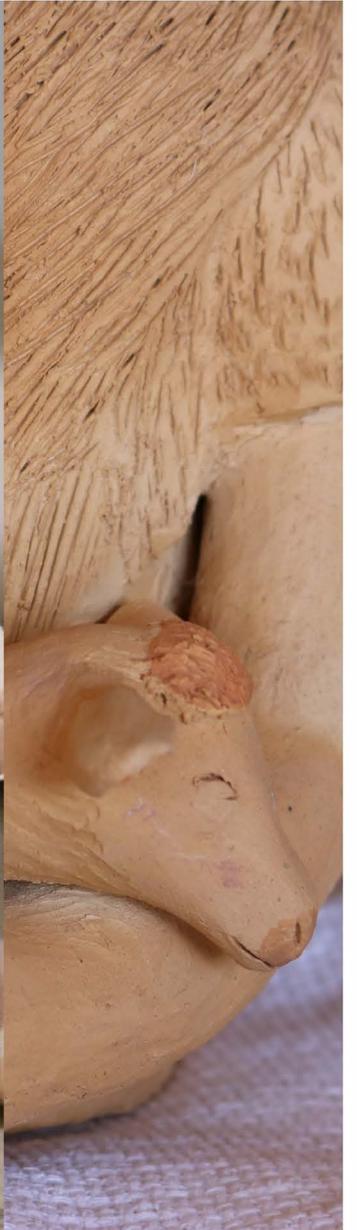
Dona Dalzira Xakriabá, Dalzira Pereira Leite, é artista da etnia Xakriabá, da Aldeia Barreiro Preto, Terra Indígena Xakriabá, localizada em São João das Missões, MG. Trabalha com cerâmica desde seus 13 anos e também trabalha com madeira, cera e outros materiais tradicionais. Atua como professora de Cultura, na Escola Estadual Indígena Xukurank e também atua junto a grupos de estudo da cerâmica tradicional nas Casas de Cultura Xakriabá.















“A cada peça de barro que vai sendo produzida e vai ganhando cor com os pigmentos do toá, cada detalhe carrega parte do território que vai sendo constituído, uma vez que a relação com o barro está intrinsecamente ligada ao território, não apenas como lugar de morada do corpo, mas também no que se re-apresenta como lugar sagrado de morada da alma”.

Célia Corrêa Xakriabá



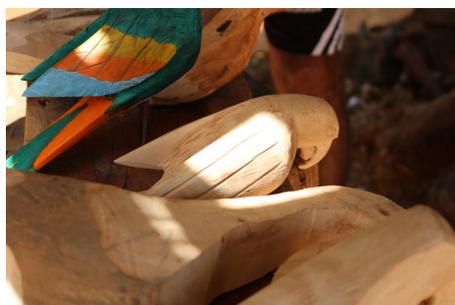




José Santana



Zé Santana Xakriabá, José Santana Corrêa da Cruz, mora na Terra Indígena Xakriabá, Aldeia Barreiro Preto. Filho de Evarista Pereira da Cruz e Otávio Pereira da Cruz. Desde criança, usava pegar pedaços de madeira de móveis que o pai fazia para transformá-los em pássaros ou outros animais. Trabalha com esculturas de madeira, colar de semente, madeira e osso. Atuou no projeto Mais Educação, do Governo Federal, na troca de saberes em torno da cultura tradicional xakriabá.





“Peça começada”

Zé Santana Xakriabá











Contatos

Edgar Kanaykõ Xakriabá
@edgarkanayko

Célia Xakriabá
@celia.xakriaba

Ivanir Silva
@ivanirxakriaba

Nei Leite
@vanginei_nei_leite_xakriaba
fb/ceramica.neileite

Zé Santana
@josesantanacorreadacruz

Ensino de Artes: entre a monocultura e o sonho

Arts Teaching: between the monoculture and the dream

Tales Bedeschi Faria
tales.faria@ifmg.edu.br

Resumo: A história da ausência das artes indígenas no currículo do ensino formal remonta os fundamentos políticos que orientaram a ocupação do solo no território brasileiro. Até que ponto a lógica da importação de modelos europeus e da eliminação da diversidade sustenta nossas aulas de Artes? Entendo que a ausência das temáticas indígenas em sala de aula diz menos sobre uma questão de conteúdos e mais sobre uma questão epistemológica estrutural. Os professores das escolas indígenas, pioneiros nesse debate, inspiram estratégias descolonizantes na escola monoepistêmica. A proposta de encontrar o lugar dos sonhos, de Ailton Krenak, em associação com o pensamento de outros autores, indígenas e não indígenas, ilumina perguntas necessárias para os professores de Arte engajados em trabalhar as artes indígenas em sala de aula.

Palavras-chave: ensino de artes; monocultura; artes indígenas; diversidade; agroecologia.

Abstract: *The history of the absence of indigenous arts in the Brazilian formal education curriculum goes back to the political foundations that guided the occupation of the land in the Brazilian territory. Does the logic of importation of European models and the elimination of diversity still sustains our Arts classes? I understand that the absence of indigenous themes in the arts classes is not about a content issue, but about a structural epistemological issue. Teachers of indigenous schools are pioneers in this debate and inspire decolonizing strategies in the monoepistemic school. The proposal of finding the place of dreams, by Ailton Krenak, in association with the thought of other authors, indigenous and non-indigenous, illuminate necessary questions for Art teachers engaged in working indigenous arts in the classroom.*

Keywords: arts education; monoculture; indigenous arts; diversity; agroecology.



Em “Margens Indomáveis”, Anna Tsing¹ versa sobre a obsessão humana de domesticar o mundo, os animais e as plantas. Observa, também, que dificilmente nos damos conta do contragolpe: a domesticação da própria humanidade pelo mesmo processo. A domesticação pode ser entendida pelo controle humano sobre as outras espécies, baseada na ideologia da nossa supremacia sobre todos os outros seres que vivem na Terra. De um lado, temos os companheiros dos homens e, do outro, os seres selvagens. São fantasias que sustentam, por um lado, a condenação das espécies domésticas “à prisão perpétua e à homogeneização genética”, e, por outro, a preservação das espécies selvagens “em bancos de germoplasma enquanto suas paisagens multiespécies são destruídas” (TSING, 2018).

A domesticação humana pela domesticação dos cereais é tratada, pela autora, como um dos grandes romances da história humana. Resgatando a gênese desse processo, Tsing nos direciona ao Oriente Médio, há mais ou menos 10 mil anos atrás, quando as pessoas trocaram “o afeto pelas paisagens multiespécies pela intimidade com apenas um ou dois cultivares” (TSING, 2018), ou seja, o forrageamento pela agricultura. Passando pela Eurásia, a autora associa a ascensão dos Estados ao incentivo à produção agrícola (atrelado ao confisco de porcentagem da colheita), descrevendo a instituição de uma nova organização social em volta do amor pelos cereais. A própria estrutura familiar se transforma, uma vez que o maior número de filhos significava mais trabalhadores para a lavoura e maior produção de grãos. Enquanto o patriarca representava o Estado na unidade doméstica - garantindo que os impostos fossem recolhidos -, a mulher limitava sua mobilidade para além do lar, envolvida no contínuo cuidado com as crianças. O desfecho da história de amor entre a espécie humana e os cereais acontece a partir do século XIV, com a intensiva padronização dos processos agrícolas pela empresa monocultora. Apesar de tornar as plantas mais frágeis e suscetíveis a todo tipo de doença, a monocultura permitiu a produção de excedente que viabilizou diversos projetos dos povos europeus: “As chamadas plantations produziram a riqueza – e o modus operandi – que permitiu aos europeus dominar o mundo” (TSING, 2018). Segundo a autora, foi o excedente das *plantations* que permitiu a expansão das frotas marítimas, assim como os investimentos numa ciência voltada para a industrialização. O plantio ordenado, realizado pelas mãos de pessoal contratado (não

¹ Anna Tsing é professora de Antropologia na Universidade da Califórnia em Santa Cruz, EUA, e na Universidade Aarhus, na Dinamarca, onde coordena o programa transdisciplinar AURA, sobre o Antropoceno. Seu livro mais recente é *Arts of Living on a Damaged Planet*. Disponível em: <https://piseagrama.org/margens-indomaveis/>. Acesso em 12 mar 2022.

proprietário), apostava na superprodução de uma única e grande lavoura. Tsing conclui: “Mas faltou um ingrediente: removeu-se o amor” (TSING, 2018).

As monoculturas europeias foram levadas a todo mundo como um modelo normativo de sucesso. Lembremos das lavouras de cana-de-açúcar, que, por séculos, renderam vultosos recursos para os “conquistadores” das Américas. Tsing observa: “Em vez do romance conectando as pessoas, as plantas e os lugares, os monocultores europeus nos apresentaram o cultivo pela coerção. As plantas eram exóticas e o trabalho era realizado à força por meio da escravidão” (TSING, 2018).

A imposição de modelos estrangeiros sobre as culturas “menos modernas” é uma velha conhecida dos territórios colonizados. Uma prática que penetra todos os campos da vida: da agricultura às políticas de Educação. Ao abordar diferentes “formas distintas de fabricar o mundo”, Eduardo Viveiros de Castro fala sobre os modelos normativos: “modelo é um instrumento político que sempre envolve uma relação de poder assimétrica, que maximiza a autoridade modelante; e os sujeitos, objetos, humanos e não humanos, paisagens, atmosfera etc. tem que ser modelados” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, 49m20s). Os povos e as culturas a serem modelados – são “estimulados a copiar esses modelos” e “se espera que se comportem conforme predito pelo modelo” (Idem, 50m31s). O palestrante ainda arremata: “Se a realidade não coincide com o modelo, mude-se a realidade e não o modelo!” (Idem, 53m05s).

Padronização, dominação, domesticação, coerção, modelos exóticos, falta de amor, desconexão entre pessoas, seres e lugares: o que a história da empresa monocultora no Brasil pode nos ensinar sobre o apagamento de outras formas de produção agrícola - outra relação com a terra e o território – nativas? Que preceitos filosóficos e que tipo de mitologias sustentam a prática da monocultura? Em que momentos essas filosofias e mitologias perpassam as nossas práticas educativas e os tipos de Ensino de Arte que praticamos hoje?

A partir dessas questões, talvez possamos ter mais clareza sobre a secular ausência das culturas indígenas nos currículos da rede de ensino da sociedade nacional. A palavra “cultura” tem uma origem ambígua, que conecta os hábitos, os costumes, os saberes e o aperfeiçoamento da civilização com a metáfora do aperfeiçoamento de uma cultura vegetal, um plantio. Ela vem de derivações do participio passado do verbo latino *colere*, ‘cultivar’. Desdobrando essa metáfora, é possível dizer que a colonialidade² residual nas nossas práticas de ensino, em pleno

² Streck, Adams e Moretti explicam a presença residual do colonialismo na sociedade contemporânea: “Enquanto o colonialismo tem claras ligações geográficas e históricas, a colonialidade, em processo, atua como uma matriz subjacente do poder colonial que seguiu existindo depois da independência política” (STRECK; ADAMS; MORETTI, 2010, p.21). Para Nilma Lino Gomes, a colonialidade “é resultado de uma imposição de poder e da dominação colonial que consegue atingir as estruturas subjetivas de um povo, penetrando na sua concepção de sujeito e se estendendo

século XXI, está intimamente ligada às maneiras como o Brasil foi colonizado, no sentido de como foram ocupadas suas terras, seu solo, seu território. As pessoas que foram sistematicamente expulsas de seu *habitat* para a ocupação da empresa monocultora e as ciências que foram cassadas são as mesmas que estão ausentes no currículo da escola monoepistêmica.

Em 2022, não há indícios de que a Lei nº 11.645/2008³ - que determina que as culturas e histórias dos povos indígenas sejam ensinadas nas salas de aula - esteja sendo cumprida. Propor a reversão do legado do histórico colonizador, genocida e epistemicida do Estado brasileiro compreende esforços mais complexos do que uma lei pode abranger. Como a escola pode solicitar, ao professor, o ensino de uma história e uma cultura ausentes nos livros didáticos e em fontes convencionais de pesquisa dados como seguros? Como o professor pode ensinar algo que nunca aprendeu? Essas questões indicam que a promulgação de uma lei, ressalvada a sua importância, ainda é um pequeno passo para a solução do problema.

Inserir as culturas, pensabilidades, mitologias e artes dos povos indígenas no ensino formal, contudo, é tema complexo. Reflitamos: inserir algumas plantas silvestres no seio do campo de monocultura, não o faz um campo de policultura. Essa intervenção não muda seus princípios e fundamentos, não altera o sistema a ponto de transformá-lo. A vida da planta silvestre - metáfora para as artes indígenas na escola monoepistêmica - envolve um sistema de manejo do solo fundamentalmente diverso daquele da monocultura. Onde se vê, na policultura indígena, entropia, diversidade e simbiose, se vê, na prática da monocultura, controle, homogeneização e competição. Onde lá se vê a busca pelas forças da natureza, aqui se vê o poder da coordenação humana no domínio da natureza. Migrando para o campo das artes, onde se vê, no campo das artes dos povos indígenas, diversidades e práticas situadas localmente, se vê universalismo e globalização, no Sistema Oficial das Artes, de tradição eurocentrada. Onde lá não se concebe as artes isoladas das demais práticas cotidianas, aqui se concebe espaços separados do cotidiano para a experiência estética (como o museu). Onde lá dilui-se a especialização do esteta, podendo ter, como referência de trabalho de artes, um animal⁴, aqui se busca a autoria do gênio do artista. Diante dessas diferenças fundamentais, infiro que, para a inserção das artes

para a sociedade de tal maneira que, mesmo após o término do domínio colonial, as suas amarras persistem” (GOMES, 2018, p.227).

³ BRASIL. Lei nº 11.645/2008, de 10 de março de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm. Acesso em: 23 set. 2019.

⁴ Os Huni Kuin (AC) celebram o pássaro japim como grande tecelão. Els Lagrou informa: “a mestre na arte da tecelagem é chamada de *ainbu keneya*, ‘mulher com desenho’ ou ainda de *txana ibu ainbu*, ‘dona dos japins’, ou seja, liderança ritual feminina da aldeia, responsável pela organização do trabalho coletivo do preparo do algodão” (LAGROU, 2013, p.17).

dos povos indígenas no currículo da escola monoepistêmica, vale a regra: trabalhar artes de culturas diferentes requer metodologias de ensino/aprendizagem diferentes. Conjecturo que essa inserção só é plausível na criação de brechas na cultura escolar, de tradição eurocentrada e monoepistêmica, por meio de práticas que talvez nos levem para o sentido oposto daquele das nossas abordagens e metodologias convencionais.

Em “Ideias para adiar o fim do mundo” (2019), Ailton Krenak⁵ ironiza o medo que a humanidade tem alimentado sobre a queda (do céu sobre nossas cabeças), ou sobre o colapso ambiental. Ele pergunta: “Por que tanto medo assim de uma queda se a gente não fez nada nas outras eras senão cair?” (KRENAK, 2019, p.62). E propõe uma solução: “Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos” (KRENAK, 2019, p.63). É interessante pensar que o lugar de onde o autor sugere que projetemos esses paraquedas seja um espaço caro para as artes, em especial, as artes indígenas: “Do lugar onde são possíveis as visões e o sonho” (KRENAK, 2019, p.63). O sonho, contudo, proposto pelo autor, não pode ser confundido com a experiência ordinária de dormir e acordar, ou com projeções ideais de um novo emprego, por exemplo. Trata-se de uma “experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada” (KRENAK, 2019, p.66). Aproximando um pouco mais do que pretende informar com a palavra “sonho”, ele complementa de forma arrebatadora: “Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza” (KRENAK, 2019, p.66).

Articulando ideias de pensadores não indígenas da Antropologia, da Agroecologia e do Ensino de Arte, com de pensadores indígenas, a ideia deste texto é se ambientar com perguntas, como: qual é o óbvio que pode estar sendo ocultado nas nossas práticas de Ensino de Arte, em busca de contemplar a diversidade de pensamento, expressão e criação? Como o Ensino de Arte poderia se aproximar de outras visões da vida ilimitada, cuja referência mais próxima está na tão distante (e tão próxima) natureza?

⁵ Ailton Krenak é um pensador indígena, ambientalista e escritor brasileiro. Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Brasília, é considerado um dos maiores filósofos do movimento indígena brasileiro, possuindo reconhecimento internacional. Participou da Assembleia Nacional Constituinte, em 1987, quando discursou, protestando por meio de um gesto performático em que pintou seu rosto de negro, em uma das cenas mais marcantes da assembleia. Participou da fundação de várias organizações voltadas ao movimento indígena, como a União dos Povos Indígenas (1988) e a Aliança dos Povos da Floresta (1989). É autor de vários livros.



Imagem 1 - “Biblioteca por vir #11”, instalação de Lucas Dupin. Aquarela e pólvora sobre livros cortados. 100x35x5cm. 2020. Disponível em: <https://galerialume.com/artista/lucas-dupin/>. Acesso em: 12 jan. 2022.

Um recorte histórico da escola monoepistêmica

Entre 2017 e 2019, fiz algumas avaliações diagnósticas com os estudantes, que chegavam às minhas turmas de 1º ano do Ensino Médio, no IFMG, *campus* Santa Luzia, vindos de outras escolas. Via de regra, eles confirmaram que não aprenderam nada ou quase nada sobre as culturas indígenas nas suas escolas anteriores. Em uma das avaliações, aplicada em duas turmas do Curso Técnico em Edificações Integrado ao Ensino Médio (cerca de 80 adolescentes), perguntei: “De onde vem o conhecimento e as informações dos povos indígenas que você tem até agora?” Obtive os seguintes resultados: na turma 1 (T1), 44,1% dos estudantes marcaram “Eventos no IFMG (palestras, oficinas, filmes...)”; 29,4% marcaram “Aulas no IFMG”, somando 73,5%. Na turma 2 (T2), 27,3% dos estudantes marcaram “Eventos no IFMG (palestras, oficinas, filmes...)”; 39,4% marcaram “Aulas no IFMG”, somando 66,7%. A opção “Minha escola anterior”, foi marcada por 2,9% dos estudantes da T1 e 6,1% da T2. Mais de onze anos depois da promulgação da Lei nº 11.645/2008, ainda não é possível vislumbrar o atendimento das suas prerrogativas, a saber: o ensino das histórias e culturas dos povos indígenas no ensino formal. O caso das escolas públicas de Santa Luzia - MG e região não parece ser isolado.

A ausência do ensino das culturas indígenas na escola e, mais especificamente, no currículo escolar remete a um problema estrutural do ensino formal do país, em seus diversos níveis, incluindo os currículos das Licenciaturas e cursos de formação ou especialização de professores. É sintoma de um currículo considerado colonizado, racista e branqueado, que marca a fundação das primeiras universidades do país e que se repetiu cronicamente em todas as instituições de ensino superior (CARVALHO, J., 2018).

As primeiras escolas superiores no Brasil surgem no século XIX, enquanto a América Espanhola possuía universidades desde o século XVI. Para José Jorge de Carvalho⁶ (2018), “seguimos no Brasil um formato tardio e diminuído, que consistiu em uma cópia do formato das universidades europeias, porém na sua versão mais simplificada” (CARVALHO, J., 2018, p.83). A abertura da primeira dessas instituições, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), está ligada à chegada de uma equipe de artistas franceses de excelência, capitaneados por Joachim Lebreton, então secretário perpétuo da sessão de Belas Artes do Institut de France. Dá-se origem à “Missão Artística Francesa”, considerada elemento basilar para as artes plásticas no país.

Os artistas brasileiros da época, em sua maioria, negros e mestiços, não foram convidados a pensar a Academia Imperial. Não há registros de uma consulta pública aos mestres indígenas e quilombolas para a criação de uma escola de artes, direcionada aos anseios do povo brasileiro. Não se considerou as produções artísticas locais e, muito menos, a natureza das manifestações culturais gestadas fora dos círculos das elites. Na AIBA, a família real portuguesa impôs um modelo europeu de ensino de arte a um povo sul-americano, numa instituição voltada para a produção de obras em padrão europeu. A mesma lógica foi aplicada para a implementação das políticas de produção agrícola, voltada para formação de lucros e à exportação. Algumas perguntas surgem, na medida em que se percebe que um breve apanhado da história remota do Ensino de Arte no Brasil é pertinente para refletir sobre o panorama educacional contemporâneo. No século XXI, nossas aulas ainda são estruturadas a partir da absorção dos movimentos artísticos do “velho continente”? As artes brasileiras estudadas em nossas salas de aula se circunscrevem ao padrão globalizado definido pelo Sistema da Arte de tradição eurocentrada? As separações entre dois tipos de ser humano, entre as metodologias certas e as erradas e entre as artes que contam e as que não contam, perpassam nossas metodologias de ensino escolares?

⁶ José Jorge de Carvalho possui Ph.D em Antropologia Social por The Queen's University Of Belfast (1984); pós-doutorado pela Rice University (1995) e pós-doutorado pela University of Florida (1996). Foi Catedrático Tinker Professor na University of Wisconsin - Madison (1999). Atualmente é Professor Titular no Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, Pesquisador 1-A do CNPq e Coordenador do INCT - Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia e Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, do Ministério de Ciência e Tecnologia e do CNPq. Seu trabalho como antropólogo se desenvolve principalmente nas seguintes áreas: Etnomusicologia, Estudos Afro-brasileiros, Estudo da Arte, Religiões Comparadas, Mística e Espiritualidade, Culturas Populares, e Ações Afirmativas para os Negros e Indígenas. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/2829912/jose-jorge-de-carvalho>. Acesso em: 20 out. 2019.

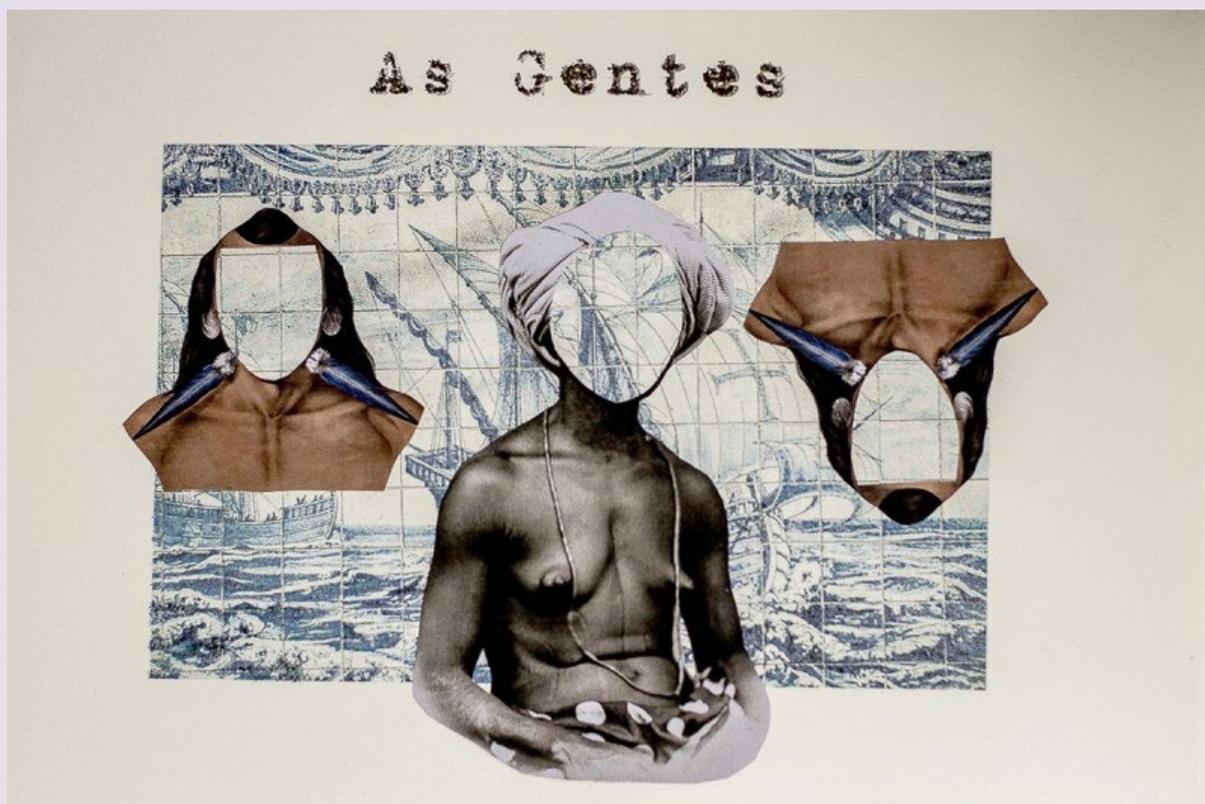


Imagem 2 – Rosana Paulino. “As gentes”. 2016. Página do livro “História Natural?”. Técnica mista sobre papel. 28,5X38cm. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

Cultivo, tecnologia e educação “bancária”

No livro “A arte de guardar o sol” (2021), Walter Steenbock⁷ explica como os adventos das disciplinas da Química e da Física, no século XIX, culminaram em uma revolução tecnológica para a prática agrícola, no século seguinte. Esse avanço deu, aos empreendedores rurais, a capacidade da domesticação completa das espécies e da paisagem (STEENBOCK, 2021). O desenvolvimento técnico e intelectual associado a grandes intervenções na biosfera estão ligados ao que Julia Watson⁸ (2019) chamou de “mitologia da tecnologia”. A autora explica que, há três séculos, os intelectuais europeus do movimento positivista construíram essa proposta, marcada

⁷ Walter Steenbock é graduado em Engenharia Agrônoma pela Universidade Federal do Paraná (1994), com mestrado em Recursos Genéticos Vegetais pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001-2003) e doutorado em Ciências (área de concentração em Recursos Genéticos Vegetais), também pela Universidade Federal de Santa Catarina (2006-2009). Como extensionista, atuou em diferentes projetos de assistência técnica em agroecologia, junto a agricultores familiares. Tem 15 anos de experiência como professor universitário, especialmente em disciplinas relacionadas à gestão ambiental. A partir de 2002, foi analista ambiental do IBAMA e, desde 2007, é analista ambiental do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio). Tem desenvolvido projetos de pesquisa e monitoramento participativo junto à comunidades de agricultores e de pescadores, com foco em sistemas agroflorestais, em manejo florestal sustentável, em recuperação de ecossistemas e em manejo de recursos pesqueiros.

⁸ Julia Watson é designer, ativista e acadêmica, que trabalha na interseção da antropologia, ecologia, inovação. Ela leciona regularmente Design Urbano em Harvard e na Universidade de Columbia e atua em diversos projetos em parceria com diferentes empresas.

por ideias de humanismo, colonialismo e racismo. Tal mitologia⁹ ignorou as expertises locais e as inovações tecnológicas dos povos indígenas, condenando-as como primitivas. É essa mesma mitologia que sustenta a “Idade da Industrialização”, que concebe a natureza, as florestas e os biomas como simples “recursos” a serem explorados e usados na construção de certo modelo de civilização (WATSON, 2019). O legado desta mitologia, para a autora, é assustador: “sessenta por cento da biodiversidade do mundo desapareceu nos últimos quarenta anos” (WATSON, 2019, p.17, tradução nossa)¹⁰. Há décadas, todos os trabalhadores e empreendedores rurais brasileiros, dos grandes aos pequenos, têm sido convocados a se ajustarem aos imperativos da “mitologia da tecnologia”. As escolas que os formaram (ou as instituições que os apoiaram) foram decisivas para isso.

Ao criticar a concepção “bancária” da educação, Paulo Freire aborda a centralidade da narrativa professoral de meros conteúdos. O professor, em seu “indiscutível agente”, “seu real sujeito”, conduz os estudantes à memorização mecânica, transformando-os em “vasilhas”, repositórios de conteúdos (Idem, ibidem). Freire arremata: “Quanto mais vá ‘enchendo’ os recipientes com seus ‘depósitos’, tanto melhor educador será. Quanto mais se deixem docilmente ‘encher’, tanto melhores educandos serão” (Idem, ibidem). Daí se forma a ideia de “educação bancária”, em que a principal tarefa dos estudantes é receber e arquivar os depósitos, que serão conferidos por meio do extrato: a prova final. Uma educação baseada em “depósitos” dos que sabem para os que não sabem é ideal para preparar corpos e mentes para a adesão, sem críticas, à modelos estrangeiros ou à “mitologia da tecnologia”.

Na concepção “bancária” da educação, os estudantes são considerados seres em processo de *adaptação* e *ajustamento* à ideologia ou mitologia dominante: “Quanto mais se exercitem os educandos no arquivamento dos depósitos que lhes são feitos, tanto menos desenvolverão em si a consciência crítica de que resultaria a sua inserção no mundo, como transformadores dele. Como sujeitos” (FREIRE, 2014, p. 83).

As aulas de Artes, quando transformadas em aulas História da Arte, encontram facilidade em conduzir os estudantes para uma memorização mecânica. É quando fala-se da arte - parafrazeando Freire, 2014 - como algo parado, estático, de importância enciclopédica, compartimentada em movimentos artísticos europeus, delineando um raciocínio bem-comportado em torno dos cânones. Nesse sentido, estabelece-se pouca ou nenhuma relação

⁹ Watson considera, como mitologia, “o estudo e a interpretação de histórias sagradas que tratam de vários aspectos da condição humana e expressam a crença e os valores de uma determinada cultura” (WATSON, 2019, p.17, tradução nossa). “the study and interpretation of sacred stories which deal with various aspects of the human condition, and express the belief and values held by a certain culture.”

¹⁰ “sixty percent of the world’s biodiversity has vanished in the past forty years.”

com a realidade do estudante: o que se fala, imagina, ou se questiona no bairro em que ele mora; o que pensam seus amigos, as artes que circulam nas ruas por onde anda, as artes e os artefatos que habitam seus lares, as forças moventes que delineiam sua realidade cultural, social e econômica.

Reconhecer os limites de uma realidade epistemológica opressora inclui a expulsão dos mitos criados por essa estrutura (FREIRE, 2014). Sugere também um processo de (re)envolvimento com a realidade cultural, identitária, histórica, ancestral e ambiental dos estudantes. Surgem perguntas: A história da arte europeia poderia ser escalonada junto das concepções de arte que têm os artistas dos nossos bairros ou das nossas famílias? As imagens da civilização da industrialização poderiam ser articuladas junto das histórias e das imagens dos biomas, paisagens e dos lugares em que os estudantes nasceram e/ou vivem atualmente? As biografias dos artistas europeus poderiam ser articuladas junto de histórias pessoais dos nossos ancestrais, indo ao encontro das histórias que nos constituem?



Imagem 3 - "Voyeurs". Colagem sobre fotografia. 40x51cm. 2019. Denilson Baniwa.

Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/102705401/Voyeurs>.

As escolas xakriabá e o amansamento da escola monoepistêmica

Diversos professores indígenas, de todo o Brasil, têm suscitado um debate sobre o desacordo entre a linha cognitiva da cultura escolar e aquelas das culturas indígenas. Para além de um debate epistêmico, trata-se de um empenho em transformar a escola, no território indígena: de poderosa agente da colonização a aliada do povo. Até a década de 1990, as escolas na Terra Indígena Xakriabá¹¹ eram geridas por prefeitos locais que, via de regra, eram fazendeiros que cobiçavam o território indígena e se engajavam em conflitos. A partir de 1996, os Xakriabá operaram o que Célia Corrêa Xakriabá¹² chama de “amansamento da escola”: “o amansamento porque é um conceito elaborado a partir da *resistência de amansar aquilo que foi bravo*, que era valente, portanto, atacava e violentava a nossa cultura” (CORRÊA XAKRIABÁ, 2018, p.137). A comunidade, então, tomou um posicionamento, requerendo que a escola se adaptasse à comunidade e não mais o contrário. Constrói-se aí o processo de “indigenização da escola”, conectando-a às práticas da cultura ancestral e ao manejo do território. Inclui-se aí ações como, por exemplo, a elaboração de um calendário escolar em sintonia com o calendário da cultura tradicional e seus ciclos; a substituição de professores não indígenas por professores xakriabá e a adaptação do currículo escolar para as prioridades da cultura, definidas pelos *mais velhos*, as autoridades de saber locais. Subverter a lógica colonizadora da escola serial significou fazer viver as epistemologias tradicionais:

Deste modo entendemos que, se o processo de colonização começou por nossas mentes, a indigenização tem que ser diferente, tem que partir das nossas mãos, práticas e de toda elaboração a partir do nosso corpo-território, até chegar em nossas mentes (CORRÊA XAKRIABÁ, 2018, p.138).

Ao contrapor o fazer com a *mente* ao fazer com as *mãos*, Célia, simbolicamente, alude a duas epistemologias distintas, a da prática escolar monoepistêmica e a da cultura tradicional. A cultura que dá primazia à mente traz uma separação fundante – separação entre corpo e mente, evidenciada pelo modelo de atenção das salas de aula e a *performance* requerida para o corpo; separação entre cultura e natureza, entre arte e cotidiano; isolamento das variáveis em um laboratório de ambiente controlado. Essa ciência da mente, base das operações da universidade

¹¹ Disponível em: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3904>. Acesso em 15 fev 2022.

¹² Célia Xakriabá, Célia Nunes Correa, é professora e ativista do povo Xakriabá em Minas Gerais, Brasil. Graduada na primeira turma do curso de licenciatura da Formação Intercultural para Educadores Indígenas, da Faculdade de Educação da UFMG (2013), concluiu o mestrado em Educação na Universidade de Brasília (2018) e, atualmente, cursa o doutorado em Antropologia na UFMG. Foi a primeira mulher indígena a fazer parte da equipe do órgão central da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, permanecendo até 2017. Em 2019, iniciou assessoria parlamentar no mandato da Deputada Federal (MG) Áurea Carolina (PSOL). Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Célia_Xakriabá. Acesso em: 12 dez 2019.

e da escola, está ligada a um “modo de organizar o pensamento e afirmar a preponderância do sujeito sobre o objeto” (GANZ, 2015, p.21), indicando a supremacia do pesquisador humano - ou acadêmico - perante quem ele estuda. Rompe-se, assim, a noção de simbiose e os benefícios mútuos das interações multiespécies - incluindo aquela que chamamos “espécie humana” -, que é fundante da ideia de *território*, para os povos indígenas.

A cultura que prioriza as mãos traz um engajamento manual, corporal no *território* – o saber ancorado na interação com o *território* e a teia de relações entre os elementos que o constitui, que é construído a partir da vivência do seu manejo, trânsitos, atividades cotidianas, festas, rituais, organizações, retomadas etc. – e, diria Ailton Krenak, é construída a partir do sonho. O corpo, nessa perspectiva, é visto como uma das sedes da *memória* e da ancestralidade, que evocam as relações espirituais entre todos os entes da natureza e todo o cabedal de conhecimento gerado a partir dessas relações multiespécies. É na articulação entre *mente* e *mãos*, entre *separação* e *integração*, que se constrói uma educação intercultural, na escola indígena do Território Xakriabá.

Nei Xakriabá¹³ traz diversas questões sobre os conflitos entre as limitações da escola, instituição sob a égide estatal, e as especificidades da educação indígena (FARIA; SILVA, 2020). Ele relata que a rede de ensino formal não consegue admitir a dinâmica dos processos educativos tradicionais:

quando morre uma pessoa, a escola para e todos vão para o velório. Lá, apesar da tristeza das pessoas, é um momento de aprendizado para os alunos. É lá que eles vão aprender os cantos que são entoados frente à morte, vão aprender as rezas, as maneiras com que se tem que comportar durante um velório, as crenças, o que pode ser feito e o que não pode. Os estudantes aprendem isso no próprio cemitério. Todos esses espaços são espaços de aprendizagem, mas nem sempre as autoridades de Educação assim consideram. Já aconteceu de chegar uma Inspetora do Estado, que constatou que o pessoal da escola estava em um velório. Ela logo questionou os diretores, alegando que a escola não poderia parar, mas, no máximo, fazer uma faixa e colocar em frente ao portão, em memória da pessoa que morreu. Mesmo no caso da morte de lideranças (FARIA; SILVA, 2020, p. 566).

A grade curricular e a distribuição dos componentes curriculares em aulas de 50 minutos, na antiga Escola Indígena Xukurank, inviabilizavam o trabalho com a arte e a cerâmica tradicional do povo Xakriabá. Assim, Nei passou a realizar os quatro horários de Arte, juntos, no fim de

¹³ Nei Leite Xakriabá, Vanginei Leite da Silva, é artista, ceramista e professor da Escola Xukurank, da Aldeia Barreiro Preto, Terra Indígena Xakriabá, localizada em São João das Missões - MG. É graduado em Línguas, Artes e Literatura, pela Formação Intercultural de Professor Indígena, da Faculdade de Educação - FIEI/FaE/UFMG. Desenvolveu uma pesquisa junto aos mais velhos, grandes sábios de seu povo, em torno da cerâmica tradicional, ativando a retomada de uma prática ancestral que estava adormecida. O resultado dessa pesquisa deu origem ao livro “Manual de Cerâmica Xakriabá”, publicado em 2017, pela editora Fino Traço.

semana, na sua própria oficina, já que a escola também não possuía estrutura adequada. Nesse espaço, eles confeccionam moringas, panelas, sopeiras e outras peças, além de fazerem sua queima, procurando contemplar todo o ciclo de trabalho dessa arte tradicional. Os estudantes levam as peças para casa, alguns usam-nas em seu cotidiano, outros vendem-nas.

O ensino/aprendizagem de conteúdos da cultura tradicional na escola evoca práticas ancestrais, que dizem de tecnologias adaptadas aos tipos de solo, plantas, técnicas artísticas, e padrões de produtividade e qualidade. Trata-se de uma educação voltada para a vida social na aldeia e, sobretudo, ao seu *território*:

A gente, com o nosso trabalho de fortalecimento da cultura, educa o jovem desde muito cedo: quais são as fases da Lua, a observação das fases da Lua, o respeito pelos animais, o respeito pela natureza... Ele passa a aprender as coisas que são sagradas e a estar valorizando e dessa forma, a criança cresce com uma outra cabeça (LEITE, N., 2018d, informação verbal).

Os saberes tradicionais, como a observação das fases da Lua, são importantes não só para o sucesso das roças, a colheita, o corte de madeira, mas também para o fazer artístico. Nei explica: “essa observação é que vai contribuir para as peças trincar menos ou mais¹⁴, se a gente não observar as fases certas” (LEITE, N. 2018b, informação verbal).

A difusão desse tipo de saber diz de uma escola que tem como objetivo o domínio de práticas que garantam não só a manutenção da cultura tradicional, mas também a subsistência e a permanência dessas pessoas no território indígena. Nei diz:

Um dos objetivos da nossa escola é formar também artesãos, porque a maioria das escolas acabam formando os alunos mais com o conhecimento que está muito distante. Formam o aluno pra ele sair do seu povo. E, lá [na Terra Indígena Xakriabá], a gente tem esse problema de muitos jovens sair pra trabalhar fora, nos cortes de cana, colheita do café. Alguns não retornam, outros retornam com problemas. Já retornaram mortos, no caixão, devido essa violência. E a gente tem, como objetivo, trabalhar, dentro da escola, a questão do artesanato também como possibilidade geração de renda, uma geração de renda sustentável, porque eles vão tá trabalhando próximos de sua família, de suas esposas, e não vão precisar de ir pra tão longe (LEITE, N., 2018b, informação verbal).

¹⁴ As peças de cerâmica podem trincar, ou mesmo explodir dentro dos fornos, durante a queima, por alguns fatores. Dentre eles o teor de umidade da argila da peça modelada ou a influência da Lua.

Quando Nei Xakriabá fala de uma escola que, antes de ser amansada, formava os alunos com um conhecimento que será validado, ou aplicado em espaços muito distantes de sua aldeia – no caso as monoculturas de cana ou café -, ele me faz lembrar da concepção “bancária” de educação (FREIRE, 2014). Uma formação para o ajustamento à ordem da divisão do trabalho; ao encaixe à tarefa da colheita, ou do corte, alienada dos demais ciclos de uma cultura vegetal; ao sistema do agronegócio; à produção industrial de alimentos. Interessante perguntar se todos os professores de Artes do país conseguem fazer essa análise de Nei Xakriabá: para onde e a que tipo de ajustamento as escolas em que atuo têm direcionado os estudantes?

O ensino/aprendizagem do ofício da cerâmica tradicional não se limita a uma mera formação profissionalizante, como se faz nas escolas técnicas ou Institutos Federais. Trata-se de fomentar a relação entre os jovens e a rede de relações que sustenta o *território*, ativando saberes ancestrais. Célia Xakriabá explica que o processo educativo da criança, o trabalho com o barro, com a terra “é uma experiência significativa que aproxima a criança com os dois corpos que constituem a nossa pertença, o *corpo como território* e o *território como corpo*” (CORRÊA XAKRIABÁ, 2018, p.41-42). Ela complementa:

estamos convencidos de que só é possível pensar e fazer uma educação diferenciada e uma escola sustentável a partir do território indígena. A terra é o útero onde toda a sustentabilidade, a tradição e a memória de um povo são geradas. Assim, toda a discussão do enfrentamento da luta territorial permeia a educação escolar” (CORRÊA XAKRIABÁ, 2018, p.132).

A luta territorial não é uma luta por um pedaço de terra, mas uma luta política e epistêmica: a luta por uma filosofia de vida integrada ao território; uma forma de habitar e ser o/no mundo, construir conhecimento, fazer ciência e de dialogar com a vida do/no planeta. O *território*, para além de um contingente definido de terra, é o lugar onde as culturas se reproduzem e interagem, as humanas e as não humanas. Se “uma floresta é muito mais do que um conjunto de árvores” (STEENBOCK, 2021, p. 121), um território é muito mais do que uma associação entre pessoas, casas e floresta¹⁵. Um lugar, diria Ailton Krenak, em que não se sonha sozinho, consigo mesmo, mas onde o sonho nos faz “experimentar a vida com os outros seres todos”:

esse sonho cosmogônico, que é essa cosmogonia, que é esse maravilhamento de fazer parte dessa energia criativa do planeta, da vida do planeta; se sentir em comunhão com esse organismo vivo da terra, mergulhar dentro dela, viajar nas árvores, na seiva das árvores,

¹⁵ Steenbock escreve que a floresta “é a expressão dinâmica de uma rede complexa entre as plantas, animais, os microrganismos do solo, a água, o ar, luz, vento e os elementos químicos, formando um grande organismo” (STEENBOCK, 2021, p. 121).

experimentar essa epifania, essa coisa fantástica invadindo o nosso ser (KRENAK, 2022, 37m05s).

O *território* é a sede da ciência, da história, da ancestralidade, do sonho e das artes xakriabá.

Para Gregory Cajete¹⁶, do povo Tewa, Estados Unidos, as fundamentações, perspectivas e compreensões das ciências indígenas giram em torno de um “centro dinâmico de ressonância com o multiverso”, substituindo a ideia do *universo*, tributário do uno, de certa unilateralidade (CAJETE, 2015b). Em palestra de 2015¹⁷, ele disse que *ressonância* é um termo chave para compreensão das ciências indígenas. Trata-se da “compreensão de que o foco das ciências nativas não era realmente tentar explicar o mistério do mundo natural, mas era encontrar maneiras de entrar em ressonância com o mundo natural, na ordem natural” (CAJETE, 2015b, tradução nossa)¹⁸. Essa é exatamente a mesma estrela que ilumina os sonhos do pesquisador da agroecologia, interessado no funcionamento das forças da natureza.



Imagem 4 – Moringas e sopeiras de barro tiradas do forno. Oficina de Ivanir e Nei Xakriabá. Aldeia Barreiro Preto. Terra Indígena Xakriabá.

Fonte: Arquivo Pessoal

¹⁶ Gregory A Cajete é pertencente ao povo Tewa, em Santa Clara Pueblo, no Novo México. É diretor do Native American Studies e professor associado no Division of Language, Literacy and Socio Cultural Studies no College of Education, na University of New Mexico.

¹⁷ Palestra intitulada *Indigenous Knowledge and Western Science: Dr. Gregory Cajete Talk*. Ministrada no Banff Centre for Arts and Creativity, no Canadá, em 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=828&v=nFeNIOglbwz. Acesso em: 25 jul 2019.

¹⁸ “the idea, the understanding that the focus of native sciences was really not to try to explain away the mystery of the natural world, but was really about finding ways to resonate with the natural world in the natural order.”

Situando a cognição localmente

Os professores do povo Aurukun¹⁹, Austrália, Baressa Frazer e Tyson Yunkaporta²⁰, entendem que é preciso fazer resistência aos “fundamentos das disciplinas que inicialmente foram testadas apenas com os sujeitos europeus de classe média, com base no pressuposto de que a cognição é universal” (FRAZER; YUNKAPORTA, 2018, p.2, tradução nossa)²¹. Eles argumentam ser, hoje, amplamente aceito que “os processos cognitivos são modificados pelo ambiente em que crescemos, as línguas que falamos e os padrões culturais, que direcionam nossa atenção” (Idem, *ibidem*).

Em uma pesquisa junto ao povo Aurukun, os autores procuraram desenvolver um quadro teórico descolonizante para o desenvolvimento de uma pedagogia situada localmente, nas escolas aborígenes. Eles constataram que a escola do local preparava os estudantes aborígenes para o trabalho na indústria, ou seja, com foco no trabalho que tinha de ser feito, em detrimento de uma abordagem sobre o propósito e o contexto para o qual o conhecimento apreendido seria importante (FRAZER; YUNKAPORTA, 2018). Para os autores, a escolarização convencional promove “uma orientação independente que dá origem à cognição analítica, caracterizada por categorização taxonômica e baseada em regras, foco estreito na atenção visual, viés com disposição para a atribuição causal e uso da lógica formal no raciocínio” (FRAZER; YUNKAPORTA, 2018, p.2, tradução nossa)²². Este modo de “raciocínio de campo independente” (*field-independent reasoning*), caro à educação escolar, costuma entrar em desacordo com as práticas cognitivas indígenas, que se caracterizam por “uma orientação interdependente que dá origem à cognição holística, incluindo categorização temática, um foco no contexto e relações na atenção visual e uma ênfase nas causas situacionais em atribuição” (Idem, *ibidem*, tradução nossa)²³.

¹⁹ Povo Aurukun, na comunidade de Cape York, Queensland – Austrália.

²⁰ Tyson Yunkaporta é professor, pesquisador, crítico de arte aborígine, que pertence ao Apalech Clan do povo Aurukun, do norte do Estado de Queensland - Austrália. Se notabilizou internacionalmente pela pesquisa na qual definiu oito maneiras de ensinar e aprender aborígenes, que ficou conhecida com “8 ways”, tendo sido premiado nacional e internacionalmente. Durante a realização da pesquisa, desta tese, Yunkaporta é considerado senior lecturer em Indigenous Knowledges, na Deakin University, em Melbourne, atuando na formação de professores indígenas, no Institute of Koorie Education.

²¹ “...the foundations of disciplines that initially tested only middle class European subjects based on the supposition that cognition is universal, it is now widely accepted that cognitive processes are modified by the environment in which we grow up, the languages we speak and the cultural patterns directing our attention (Bender and Beller, 2016; Cibelli *et al.*, 2016)”.

²² “Schooling fosters an independent orientation that gives rise to analytic cognition characterized by taxonomic and rule-based categorisation, a narrow focus in visual attention, dispositional bias in causal attribution and use of formal logic in reasoning (Varnum *et al.*, 2010).”

²³ “These are characterised by an interdependent orientation that gives rise to holistic cognition, comprising thematic categorisation, a focus on context and relationships in visual attention, and an emphasis on situational causes in attribution (Varnum *et al.*, 2010).”

O recorte do pensamento de Frazer e Yunkaporta (2018) indica que o raciocínio de campo independente - caro às grades curriculares compostas por disciplinas; aos ordenamentos de fenômenos, pessoas, entidades e objetos em grupos com características em comuns; à construção de conhecimento mais baseada em formulações analíticas e abstratas - não contempla a diversidade das realidades cognitivas dos diferentes contextos culturais que habitam a biosfera. Essa constatação pode lançar luz sobre o alto índice de evasão do Ensino Médio nas regiões rurais do Brasil, por exemplo, assim como a corrida pelo amansamento da escola, pelos povos indígenas. Em realidades em que a construção do conhecimento passa pelo entendimento dos sinais emitidos pelas plantas, pelos gestos dos animais; em que as ocupações profissionais são balizadas pelas brisas das diferentes estações do ano que, por sua vez, fazem brotar diferentes fenômenos por todos os lados e instauram outra programação de comunicação e ação na integração entre humanidade, animais, plantas, espíritos e outras entidades, a cognição analítica perde plausibilidade, vigorando aspectos da cognição holística.

Muito antes de descaracterizar o trabalho fundamental que a Escola tem feito no Brasil, na organização e progresso de pessoas e comunidades, o objetivo dessas reflexões é lançar um olhar crítico e construtivo sobre a seara da educação formal em um país plural, de extensão continental e que compreende vários mundos culturais dentro de si. Como a escola pode dar potência para os saberes, as ciências, culturas, histórias, entidades, naturezas que fervilham no seu entorno e representam outros regimes de conhecimento?

Abrindo espaço para as culturas na escola

Começamos nossos projetos educativos indo ao encontro daqueles e daquelas a quem Ailton Krenak, provocativamente, chamou de “quase-humanos”, em contraposição àqueles que se julgam “humanos muito-humanos” (KRENAK, 2019). Os primeiros são aqueles e aquelas que se recusam integrar e/ou não são aceitos no “clube da humanidade”, por estarem agarrados demais à terra: “ficam esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia, ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade” (KRENAK, 2019, p. 21). Trata-se da humanidade que resistiu e tem resistido, a duras penas, à domesticação da colonização monocultora europeia, da mitologia da tecnologia e do processo de mercadorização do sistema capitalista: “os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha, são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida” (KRENAK, 2019, p. 70).

Vale pensar, também, em como não inaugurar uma nova etapa do velho processo de colonização, regado à usurpação dos saberes e dos territórios abundantes, seguida de sua destruição, quando pretendíamos valorizá-los. As perguntas são: como usufruir das tecnologias inovadoras, gestadas nas comunidades indígenas, sem apropriar delas e transformá-las em mais um produto de consumo: meros analgésicos com embalagens verdes? Como ter os povos indígenas e as expertises dos seus mestres como aliados no enfrentamento da crise moral, epistemológica, cultural e climática que defronta os “muito-humanos”, sem sabotá-las e sem operar um recorte seletivo, descartando aquilo que nos obrigará a dar um passo atrás nesse projeto de humanidade que pensamos ser? Como revigorar nossas práticas educativas, potencializando a formação das pessoas alcançadas pelas nossas redes de ensino, sem forçar o ajustamento das culturas indígenas aos formatos e paradigmas ditados pelos mitólogos da tecnologia homogênea e monoepistêmica? Em outras palavras: como levar a sério o que aprendemos com os povos indígenas e seus artistas, iniciando as operações necessárias para a real transformação dos nossos hábitos colonializantes e domesticadores, ligados a um projeto de humanidade que exaure o que chamamos de natureza? A direção de muitas dessas respostas pode ser encontrada nas escolas indígenas.

Em 2018, durante o trabalho de campo realizado na Colégio Indígena Estadual de Coroa Vermelha, na Terra Indígena Coroa Vermelha, em Santa Cruz de Cabrália – BA, em vista do processo de doutoramento²⁴, acompanhei as aulas de Arte do Ensino Médio da professora Arissana Pataxó²⁵. Lá pude observar a visita do mestre e artista Sr. José Sena Pataxó ao Colégio, para ensinar aos estudantes a trama do *Tissume*²⁶. A presença de Sr. José instaurou outro ambiente de ensino/aprendizagem na sala. Enquanto ele falava ou respondia as perguntas, ia trançando o *Tissume*, boca e mãos operando. Os jovens perguntavam, escutavam e *observavam intensivamente* os movimentos de suas mãos, do facão e da fibra do xandó. Depois de um bom tempo, o mestre decidiu que, daquele momento em diante, os estudantes tentariam fazer. Ele lhes cedeu a tala com a fibra e sua trama já iniciada, que passou de mão em mão. Cada estudante pôde fazer suas tentativas. Cada etapa da trama correspondia a um nível de complexidade. A

²⁴ Doutorado realizado junto à Escola de Belas Artes da UFMG (2015-2019), com a orientação da professora Dra. Lucia Gouvêa Pimentel, com apoio financeiro do IFMG e da CAPES. Tese disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/33902>. Acesso em: 16 fev 2022.

²⁵ Arissana Pataxó, Arissana Braz Bomfim de Souza, é professora, pesquisadora e artista plástica, da etnia Pataxó. Desenvolve uma produção artística em diversas técnicas, abordando a temática indígena como parte do mundo contemporâneo. Em 2009, concluiu o Curso de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, UFBA (Salvador, BA), e, em 2012, o Mestrado na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, também da UFBA. Atualmente, é doutoranda da Escola de Belas Artes da UFBA. Participou de diversas exposições, nacionais e internacionais, ficando em segundo lugar no Prêmio Pipa 2016.

²⁶ Trançado de fibras próprio dos Pataxó, na linha da técnica da cestaria, que traz motivos abstratos.

grande dificuldade estaria para a continuidade do entrelace, porque de duas etapas que se entrelaçavam, para concluir a terceira, era preciso ter iniciado uma manobra desde a primeira, e por aí em diante.

O que Sr. José trouxe, ao visitar a classe de Arissana, foi uma metodologia tradicional para o ambiente escolar. A *observação* do mestre, pelo aprendiz, em meio às conversas e atividades cotidianas da vida, são formas pelas quais os Pataxó aprendem os fazeres, as artes, as técnicas tradicionais do seu povo. Após a *observação*, o aprendiz inicia sua experimentação sozinho. Uma prática de ensino/aprendizagem, sem *ensino*, em seu sentido escolar, que não separa o fazer de uma teoria e privilegia o fazer concreto. O estudante, convidado a engajar-se na *observação intensiva e empírica*, tem a *performance* do mestre como recurso didático (BEDESCHI, 2020).

A experiência na sala de aula de Arissana se conecta com uma fala de Tyson Yunkaporta. Em uma entrevista, perguntei a ele como eu poderia ensinar aspectos das culturas Pataxó e Xakriabá, sem ser indígena, ou ter extensivos conhecimentos sobre elas, apesar do meu empenho recente. Ele disse:

o professor não precisa ser um especialista em cultura aborígine, cultura indígena. O professor não deveria ensinar a cultura para eles. Mas apenas abrir espaço para a cultura. E abrir espaço para a perspectiva e a política, e sua própria história e suas próprias histórias (YUNKAPORTA, 2019a, informação verbal, tradução nossa)²⁷.

A expressão de Yunkaporta “o professor não deveria ensinar a cultura para eles” sugere trocar o *ensino da cultura* pelo *abrir espaço para a cultura*. Remete a uma das questões introdutórias desse artigo: *como o professor pode ensinar aquilo que nunca aprendeu?* Ao que Yunkaporta sugere responder: *não ensinando*. Uma resposta que pode desconsertar as perspectivas de professores ou de pesquisadores de sociedades tão escolarizadas e domesticadas como as nossas. Profissionais estes que não costumam lidar com a *aprendizagem* separada do *ensino*. Mas, como ensinar sem ensinar? Ou melhor: como criar experiências de aprendizagem sem a preponderância da ação do ensino?

Aprender sem ensinar significa criar condições de aprendizagem que suscite o engajamento do aprendiz, em que ele se faça o protagonista do seu processo de investigação e construção de conhecimento. Compreende abrir espaço para as formas de aprender não escolarizadas, próprias da sua cultura cotidiana e próprias da cultura indígena estudada. Diz

²⁷ “the teacher doesn’t have to be an expert in Aboriginal culture, indigenous culture. The teacher shouldn’t teaching them the culture. But just make room for the culture. And making room for the perspective and the politics, and their own history and their own story.”

respeito a transformar o formato convencional do que se chama de *aula*, a diluir a hierarquia presente no *ensino*, num processo em que educando e educador aprendem.

Abordar os temas indígenas, abrindo espaço para a cultura, nos direciona ao sentido diametralmente oposto à proposta de reunir e sistematizar informações sobre um povo indígena e a realização de seminários, por exemplo. Se opõe também à proposta de realização de ilustrações, seguidas de exposições de artes visuais, inspiradas em mitos indígenas (BEDESCHI, 2020). Em ambos os exemplos, ainda estamos ajustando os temas indígenas às estruturas epistemológicas convencionais escolares ou do Sistema Oficial das Artes, cujas referências são as artes eruditas europeias. Experimentar processos indígenas compreende trabalhar com exemplos, inspirações ou pistas da cultura indígena estudada, inclusive suas práticas metodológicas.

Sonho de diversidade na escola não indígena

Inspirado pelo convite de Arissana Pataxó ao Sr. José Sena, convidei, em 2019, as avós dos meus estudantes para uma oficina que ministrei no IFMG *campus* Santa Luzia (BEDESCHI, 2020). Eu compreendia que a figura das *avós* dialogava com a figura dos *mais velhos*, na cultura Pataxó, que foi representada pelo Sr. José Sena, no Colégio Indígena. Os *mais velhos* são considerados os guardiões da cultura e da ciência, autoridades do saber, ou seja, doutores em seus domínios culturais.

A “mesa redonda com as avós” se desenrolou a partir, também, da chave de leitura da ideia de *pesquisa*, trazida por Dona Liça Pataxó²⁸. Para ela, o ato de pesquisar alude à visita ao arcabouço de conhecimentos ancestrais que atualiza investigações constantes entre humanidade, outros entes e – o que chamamos de - natureza. Ela escreve:

A pesquisa vem desde o tempo dos velhos. Tudo o que a gente faz na vida e que vai melhorando é uma vida de pesquisa. Pesquisa o lugar de morar, lenha boa, bom pescador. Qual é o barro que pode ser usado para construir a casa?

Tudo o que está ligado na vida e na cultura da gente é pesquisando. A pesquisa é uma vida contínua que liga um tempo ao outro, é uma forma de viver no mundo, viver no espaço. Em cada tempo a gente faz um tipo de pesquisa no nosso território e na nossa tradição para viver melhor (PATAXÓ, L., 2012, p.12).

²⁸ Liça Pataxó, Luciene Alves Dos Santos, é professora de Uso do Território na escola pataxó da Aldeia Muã Mimantxi, Itapeçerica – MG. Ainda quando não sabia ler nem escrever, desenvolveu valiosas metodologias autorais, que ela sistematizou e publicou, em 2012, no livro “Com a terra construímos a nossa história” (PATAXÓ, 2012). Dentre essas metodologias, tem-se a Tehêy de pescaria de conhecimento, baseada em desenhos de sua autoria, que aborda os conhecimentos presentes na vida da aldeia. Em 2019, Dona Liça foi uma das curadoras da exposição “Mundos Indígenas” (2019-2020), realizada no Espaço do Conhecimento da UFMG.

Na ocasião da mesa redonda com as avós, nos interessou compreender quais seriam aqueles saberes que as avós detinham, mas que não tinham sido passados para seus filhos e/ou netos, ou seja, quais elos do conhecimento ancestral teriam sido perdidos através das gerações. Como eram suas vidas e quais práticas cotidianas e saberes que manejavam, na idade de seus netos. O que esses netos sabem bem e quais saberes lhes faltam?

As questões reflexivas suscitadas se somaram, na sequência, a histórias e casos registrados por cada estudante, contada por sua avó, ou ancestral mais velho. O resultado foi diversas histórias em quadrinhos individuais e, depois, um roteiro de cinema coletivo e a gravação de um curta-metragem. O filme tratou da história de um povo que havia sido massacrado e expulso do terreno que a escola então ocupava. Uma história carregada das histórias nem sempre contadas pela História, mas que nos constituem; carregada das memórias daqueles nossos ancestrais, que dificilmente são lembrados com orgulho, pelas familiares brasileiras.

Dialogar com as avós, experimentando essa conjunção com formas de pensar e processos pataxó, ligados às ideias de *trajetória histórica*, *mais velhos* e *pesquisa*, é abrir espaço para a cultura do estudante, abrindo espaço para uma perspectiva pataxó. Trata-se de abrir espaço para a diversidade de modos de historiografar experiências e acontecimentos, contar histórias, balançar nossos corpos pelo vento da ancestralidade, valorizar outras formas de conhecimento, priorizar a associação de saberes e gentes que ainda estão fora da escola. É como implantar pequenos mosaicos agroecológicos no seio de um campo de monocultura. Anna Tsing escreve:

A diversidade biológica e social se amontoa defensivamente em margens despercebidas. Em selvas urbanas, bem como nos recantos rurais, ainda ferve o amontoado de diversidade que os planejadores imperiais tendem a considerar excessiva (TSING, 2018).

Aludindo ao título do texto de Tsing, que abre esse artigo, vale celebrar: apesar de todo empenho histórico do Estado colonizador e da cultura hegemônica monocultora em domesticar os processos culturais e sociais, as nossas margens continuam indomáveis. Indomáveis e abundantes em perspectivas, formas de pensar e construir o mundo, de relacionar com a natureza, produzir afetos, expressar, imaginar, fazer artes. Indomáveis em sua diversidade.

Apropriando da ideia de Ailton Krenak, encontro aqui uma faceta do sonho: “um outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura” (KRENAK, 2019, p.65), algo em direção à vida não limitada. O sonho de uma escola como uma floresta de outras gentes, seus fazeres, saberes, expressões, manifestações, histórias, cantos, danças, cores, desenhos, situados às

margens de um pensamento domesticado sobre a arte e sobre o conhecimento. Se Krenak recorre ao “sonho como uma experiência de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar” (Idem, p.66), é preciso pensar numa iniciação a essa iniciação. Talvez o caminho seja abrir brechas no cotidiano escolar para o silenciamento das pensabilidades e metodologias convencionais, marcadas pela cognição analítica e pela categorização taxonômica, para irmos ao encontro do outro, do que está fora. Trata-se de algo que dialoga com o pensamento do inesquecível Jaider Esbell²⁹, em seu amor pela possibilidade de semear outro sistema de arte possível. No catálogo da exposição “Moquém_surarî – arte indígena contemporânea” (2021), ele escreveu que a sua proposta de curadoria trataria de:

o movimento de mundos plurais que acontecem paralelamente ao fluxo dominante e, invariavelmente, asseguram como tecnologias acabadas (estado de arte) as estruturas de nossa plataforma comum, os vários céus e as várias terras funcionando regularmente para todos, para todas, para tudo e para sempre (ESBELL, 2021, p.14).

Busquemos os plurais; comecemos pelo “outro”, pelo “fora” que está perto, às margens das avenidas, muros, canteiros, ou córregos das nossas vizinhanças, vidas, famílias, comunidades, abrindo espaço para nossas culturas. Talvez este caminho nos ensine aproximar das culturas, artes e pensabilidades dos diversos povos indígenas e nos aproxime do que Krenak chamou de “reordenamento de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite ser natureza, como se a gente não fosse natureza” (KRENAK, 2019, p.67).

Ativar as diversidades das margens que nos cercam é conviver com a brisa fresca da experimentação metodológica, da reinvenção do paradigma, da construção em coletivo, na escola. Está ligada à valorização do eu, do nós, da ancestralidade, das raízes, da constituição cultural que nos sustenta e que tem sido continuamente negada pela lógica monocultora. Trata-se da mesma ação do lavrador da agroecologia, que observa a dinâmica da floresta para abrir a cultura agrícola para as forças da natureza. Vai-se, então, ao encontro da ideia de *ressonância*, tão cara às ciências indígenas. Cajete diz:

Esta habilidade de saber como ressonar você com você mesmo e você e sua comunidade e o lugar em que você vive e o mundo natural que você é uma parte e, por último, com o cosmos. [...] Então, sistemas de conhecimento e maneiras

²⁹ Jaider Esbell foi curador, “artista, escritor e produtor cultural indígena da etnia Makuxi. Nasceu em Normandia, estado de Roraima, e viveu, até aos 18 anos, onde hoje é a Terra Indígena Raposa – Serra do Sol (TI Raposa – Serra do Sol). Antes de ser artista, habilidade descoberta na infância, Esbell percorreu diversos caminhos, acreditava, levariam à plena condição de manifestar suas habilidades. Deixou a casa dos pais e chegou na capital Boa Vista com o Ensino Médio concluído. Como todo adolescente indígena, fez contatos pares com vilas, cidades e aldeias”. Um dos sóis dos movimentos da arte indígena contemporânea, foi destaque da 34ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/sobre-o-artista/>. Acesso em: 06 mar. 2022.

de conhecer e modos de perspectiva começam a congregar esses diferentes níveis de conhecer e vir a conhecer (CAJETE, 2015b, tradução nossa)³⁰.



Imagem 5 - “A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade”. 2021. Jaider Esbell.

Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/jaider-esbell/>.

Ao lembrar que “exigência”, “competição”, “eliminação”, “correção” são palavras próprias da prática agrônômica empresarial, Steenbock reforça que muitos não compreenderam a cooperação e a simbiose fundante da natureza. Não por coincidência, aquelas palavras sustentam diversos processos de ensino e avaliação da rede de ensino formal. O autor escreve que “nos acostumamos a lidar com a natureza como se seu sistema tivesse sido concebido à imagem e semelhança dos sistemas sociais humanos em que há dominação política e econômica” (STEENBOCK, 2021, p.26). Será que temos submetido as culturas dos povos indígenas, assim como as culturas dos nossos estudantes e seus ancestrais a um ajustamento parecido, na escola?

Considerações finais

O histórico do Ensino de Artes evidencia uma lógica racista e colonializante, que perpassa toda a estrutura do pensamento de uma ideia de humanidade, ou melhor, de sociedade brasileira que pretendemos ser. Esse histórico nos conduz para um caminho pobre em diversidade e

³⁰ “this ability to know how to resonate yourself with yourself and yourself and your community and that place in which you live and that natural world that you are a part of it and ultimately with the cosmos. (...) So, knowledge systems and ways of knowing and ways of perspective begin to congregate those different levels of knowing, and coming to know.”

produtividade cultural, intelectual e artística. Todavia, na segunda década do século XXI, diversos professores e artistas indígenas e seus parceiros não indígenas têm trazido diversos materiais, reflexões e exemplos para a ousada e instigante proposta de desdomesticar e descolonizar nossa prática artística e educativa, acenando para um engajamento em uma pesquisa intensiva e sem fim.

O cumprimento da Lei 11.645/2008 e o ensino/aprendizagem das artes e culturas indígenas nos convida ao desenvolvimento de metodologias diversificadas, a serem construídas junto com professores e artistas indígenas do povo com que se quer trabalhar. Mas é preciso cuidado para pensar além: a boa vontade com o método ainda pode ser obscurecido pela sombra da domesticação e da opressão epistemológica (BEDESCHI, 2020). Nesse sentido, a “conteudização” de temas indígenas pode ser substituída pela experimentação de processos ou ideias de um povo indígena nos percursos escolares.

Abrir o espaço para a cultura, como propõe Yunkaporta, é também abrir mão do controle epistemológico convencional das práticas escolares, que subjuga outros saberes e outras artes ao *ajustamento*. É abrir espaço para um mosaico agroecológico no vasto campo monocultor da rede de ensino formal. É abrir brechas para o delírio, sair da lira para encontrar o sonho.

Ir ao encontro dos sonhos, nas aulas de Artes, como nos inspira Ailton Krenak, é aprender a aprender fora da vigília das nossas metodologias escolares convencionais. É ir ao encontro de outras fontes, outras metodologias, outros fundamentos de pesquisa. É ir em busca de informações não disponíveis nas fontes referenciadas nas bibliografias, mas aquelas que ativam um componente cosmogônico, ancestral, que fazem conexões ainda não consideradas pela epistemologia escolar/acadêmica; que nos permitem compreender melhor as relações mais sutis do eu com o todo; que investem sobre nós, nossos corpos, nossas histórias. É ir ao encontro de nós mesmos, nossa essência, nosso envolvimento com os seres e a natureza que nos cercam: tudo aquilo que a empresa monocultora nos ensinou que não contava. É deixar reverberar as epistemologias indígenas nas aulas de Artes; deixar crescer os matos, as plantas nativas no canteiro da sala de aula.

O trabalho do professor indigenista se afiniza com o do trabalhador da agroecologia: ambos se apaixonaram pelo sonho das descobertas e potencialidades do amor pelas forças da natureza: da(s) nossa(s) natureza(s). Ambos se dispõem a criar mosaicos, ilhas, brechas no vasto campo das práticas convencionais, transitando entre a monocultura e o sonho. Uma proposta inovadora, inspirada naquilo que é defendido, há séculos, pelos povos originários no Brasil. Povos

que, hoje, como escreveu Jaider Esbell, põem sua arte a serviço das “urgências globais, locais e cósmicas”, que também são “laborais, operacionais e cotidianas” (ESBELL, 2021, p.16).

Referências

BEDESCHI, Tales; PIMENTEL, Lucia. Artes indígenas e a escola não indígena: a retomada da cultura entre os Pataxó e os Xakriabá. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/33902>. Acesso em: set. 2020.

CAJETE, Gregory. In: *Indigenous Knowledge and Western Science: Dr. Gregory Cajete Talk*. BanffEvents. 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nFeNIOglbw&t=500s>. Acesso em: 17 jul. 2019.

CARVALHO, José Jorge de Carvalho. Encontro de saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In: BERNARDINO-

CORRÊA XAKRIABÁ, Célia Nunes; PORTELA, Cristiane de Assis. O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada. 2018. 218 f., il. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) — Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34103/3/2018_C%3%a9liaNunesCorr%3%aaa.pdf. Acesso em: 19 out. 2019.

COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 1ª edição. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

ESBELL, Jaider. *Catálogo da exposição Moquém_Surari* – arte indígena contemporânea. MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2021. ISBN: 978-65-990406-6-5.

FARIA, Tales Bedeschi; SILVA, Vanginei Leite. Artes do povo Xakriabá e a escola monoepistêmica: desafios metodológicos. Revista GEARTE, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 553-580, set./dez. 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>.

FRAZER, Baressa.; YUNKAPORTA, Tyson. Wik pedagogies: adapting oral culture processes for print-based learning contexts. The Australian Journal of Indigenous Education. Cambridge University Press. 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/330856443_Wik_pedagogies_Adapting_oral_culture_processes_for_print-based_learning_contexts. Acesso em: 12 set. 2019.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 57. ed. rev. atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

GANZ, Louise. *Imaginários da terra: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2015.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: BERNARDINO, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. *Decolonialidade*

e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. 366 p. (Coleção cultura negra e identidades).

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. CICLO DOS SONHOS - VIDA-SONHO - Cris Takuá, Moisés Piyãko e Ailton Krenak. SELVAGEM ciclo de estudos sobre a vida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7VDJGI-49UY&t=4000s>. Acesso em: 28 abr. 2022.

PATAXÓ, Luciene. *Com a terra construímos a nossa história*. Belo Horizonte: Literaterras-FALE/UFMG, 2012.

STEENBOK, Walter. *A Arte de Guardar o Sol: Padrões da Natureza na reconexão entre florestas, cultivos e gentes*. Rio de Janeiro. Bambual Editora. 2021.

STRECK, Danilo.; ADAMS, Telmo.; MORETTI, Cheron Zanini. *Pensamento pedagógico em nossa América: uma introdução*. In: STRECK, Danilo (org.). *Fontes da pedagogia latino-americana: uma antologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. ISBN 978-85-7526-483-6.

TSING, Anna. *Margens indomáveis*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 12, página 02 - 11, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo*. In: *Ciclo UFMG, 90: Desafios Contemporâneos - Eduardo Viveiros de Castro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PfE54pj1wU&t=3437s>. Acesso em: 08 mai 2018.

WATSON, Julia. *Lo-TEK: Design by radical indigenism*. Italy. Taschen. 2019.

Fontes orais:

LEITE, Nei. Fala ministrada no evento Aldeia Kilombo Século XXI, para participantes da oficina de cerâmica tradicional xakriabá. Gravação digital audiovisual (14min25seg). Centro de Educação e Cultura Flor do Cascalho. Belo Horizonte, 2018b.

LEITE, Nei. Palestra ministrada no evento Aldeia Kilombo Século XXI – Capoeira, saberes tradicionais e patrimônio vivo – culturas tradicionais, Educação e Valorização do Notório Saber. Gravação digital audiovisual (8min44seg). Espaço Espanca. Belo Horizonte, 2018d.

YUNKAPORTA, Tyson; depoimento [agosto, 2019a]. Entrevistador: Tales Bedeschi. Geelong, Victoria - Australia. 2019. Gravação digital em audiovisual (2h18m). Entrevista concedida para a tese “Artes Indígenas na escola não indígena: a retomada da cultura”.

Tales Bedeschi Faria

tales.faria@ifmg.edu.br

Artista plástico, professor (IFMG) e capoeirista. Discípulo de Mestre João Angoleiro. Doutor em Artes e Experiência Interartes na Educação, pela Escola de Belas Artes da UFMG. O presente artigo é um desdobramento da tese “Artes indígenas e a escola não indígena: a retomada da cultura entre os Pataxó e os Xakriabá” (2020), cuja pesquisa teve o apoio do IFMG e da CAPES.

Piatai Datai – no tempo de Makunaimî
Arte, Ensino e Comunidade em uma Galeria de
Arte Indígena Contemporânea de Roraima

Piatai Datai – in the age of Makunaimî
Art, Teaching and Community in a Contemporary Indigenous Art Gallery of Roraima

Luís Müller Posca
luis.posca@ufr.br
José Bezerra de Brito Neto
josefbritos0@gmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar resultados das experiências culturais, artísticas e educacionais empreendidas pelo componente de Estágio Supervisionado na galeria de Arte Indígena Contemporânea do artista Macuxi Jaider Esbell e na Galeria do Sesc em Boa Vista – Roraima (2019), pelos estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima – UFRR, a partir de práticas, mediações multidisciplinares e decoloniais empreendidas na exposição "Piatai Datai", sob curadoria do artista juntamente com Paula Berbert. Curadoria e educativo foram transformados em territórios de fronteiras fluidas, diálogos, disputas e negociações em torno da trajetória do artista, sua produção visual, suas cosmologias e cosmovisões pertencentes à ancestralidade do povo Macuxi. Os trabalhos que compuseram a mostra investigavam as narrativas de transformação e ressurgimento dos antepassados do artista e da comunidade desde os tempos antigos até os dias atuais, fomentando práticas e mediações transpedagógicas e interdisciplinares no campo do ensino.

Palavras-chave: Arte Indígena Contemporânea. Ensino de Arte. Estágio Supervisionado.

Abstract: *The purpose of this article is to analyze the results of cultural, artistic and educational experiences undertaken by the Supervised Internship component at the gallery of Contemporary Indigenous Art by the Macuxi artist Jaider Esbell and at the Sesc gallery in Boa Vista – Roraima (2019); by students of the Degree in Visual Arts from the Federal University of Roraima - UFRR. From practices, multidisciplinary and decolonial mediations undertaken in the exhibition "Piatai Datai", curated by the artist together with Paula Berbert. Curation and educational work were transformed into territories of fluid borders, dialogues, disputes and negotiations around the artist's trajectory, his visual production, his cosmologies and cosmovisions belonging to the ancestry of the Macuxi people. The works that made up the exhibition investigated the narratives of transformation and resurgence of the artist's ancestors and the community from ancient times to the present day, fostering transpedagogical and interdisciplinary practices and mediations in the field of teaching.*

Keywords: Contemporary Indigenous Art; Art Teaching; Supervised internship.



Introdução

Jaider, o que é uma comunidade para você? Comunidade é uma rede de relações, respondeu ele, sem titubear.

(BERBERT, 2021, p.10)

Este texto, antes de toda e qualquer contribuição às questões da Arte Indígena Contemporânea – A.I.C., singelamente também tem sua razão de ser como uma merecida homenagem à memória, à potência e à grandeza de Jaider Esbell. Artista, curador, ativista dos direitos indígenas, produtor cultural, pensador contemporâneo e um dos maiores teóricos e expoentes da A.I.C.

Natural de Normandia, na terra indígena Raposa Serra do Sol, no estado de Roraima, o artista nasceu em 1979. Mudou-se para Boa Vista aos 18 anos, quando já havia participado de diversas articulações dos povos indígenas e de movimentos sociais. Consolidou-se, nos últimos anos, como uma das figuras centrais da A.I.C. no País. Jaider, que nos abandonou precocemente, no ano de 2021, deixa um profundo legado de obras e discussões que permanecerão germinando nos quatro cantos do planeta a partir de suas raízes fincadas em Roraima, de sua arte, que gostava de denominar como artivismo e, sobretudo, através de sua vida dedicada às causas dos povos indígenas. Causa esta que, sabemos, não se encerra com sua partida rumo ao encontro com seu avô Makunaimî.

Além dessa merecida homenagem ao artista, temos a intenção nesta escrita de fazer um registro de uma das últimas ações expositivas realizadas por ele em território roraimense, mais especificamente na cidade de Boa Vista – em sua galeria de arte indígena contemporânea, com a exposição "Piatai Datai: no tempo de Makunaimî", mostra que realizou em parceria com o Sesc-RR, no ano de 2019, cuja curadoria dividiu com Paula Berbert.

Consideramos esse momento, em especial, como um ponto chave de mudanças no mundo e na arte de Esbell, que viriam a acontecer na sequência 2020-2021, desde o distanciamento social ocasionado pela pandemia de Covid19, a mudança do artista de Boa Vista para a cidade de São Paulo até se tornar “a espinha dorsal da 34ª Bienal de São Paulo”, adiada por um ano (2020-2021), até alçar seu mais alto voo em novembro de 2021.

Desde 2009, quando Jaider apresentou a obra literária Terreiro de Makunaima. Mitos, lendas e histórias em vivências, o trabalho do artista envereda por diversas linguagens e envolve diversos atores que congregavam ações. Makunaimî é uma espécie de convite lançado ao

público, e Jaider questionava o sequestro dessa entidade – ancestral comum a vários povos – pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg e por Mário de Andrade, que usou Grünberg como fonte, e, ainda, pela história da arte brasileira de um modo geral. Esbell publicou um texto na revista acadêmica *Iluminuras*, intitulado "Makunaima, o meu avô em mim!1", onde refutava a interpretação do personagem como preguiçoso e sem caráter e, sendo seu descendente direto, propõe-se a trazer dimensões indígenas à compreensão desse ser: "tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação. [...] Quando assumo e reivindico o meu laço familiar com Makunaima, estou convidando a ir além no discutir decolonização" (ESBELL, 2018, p. 1 - 12). Agentes indígenas como: artistas, filósofos, ativistas e escritores elaboram minuciosamente a tomada da narrativa sequestrada visualmente e discursivamente da cultura indígena realizada pelos artistas e escritores pertencentes ao centro geopolítico das artes brasileiras como a cidade de São Paulo, celebrados pelo mito canônico da Semana de Arte Moderna de 1922. Artistas Indígenas Contemporâneos, como Jaider Esbell, são pioneiros na elaboração de práticas e métodos que evidenciam os efeitos negativos e eurocêntricos de um evento que cristalizou a figura do indígena em imagens, cores e escritos passivos e letárgicos.

Esses agentes são produtores de ferramentas transdisciplinares, subversivas, decoloniais e anticoloniais que ativam universos singulares, cosmológicos e ancestrais, capazes de estimular novas formas e métodos de compreensão do mundo. Novos territórios são erguidos, e essa reterritorialização questiona os centros geopolíticos das artes e os ideais colonizadores do moderno.

No centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, o modernismo nunca esteve tão aberto, explodindo em práticas e experiências estéticas e culturais que fazem da A.I.C. um grito comunitário de rupturas, de desvios, de dribles. Como Jaider Esbell mencionou em entrevista, "a comunidade é uma rede de relações" (BERBERT, 2021, p.10), e são essas redes de sociabilidades que alargam repertórios conceituais, temporais e geográficos em um país continental onde a ancestralidade passa a ser o presente e o futuro de diversos grupos. Ou seja, a resistência no campo das artes é feita pela ideia de comunidade que estrutura coletivos capazes de erguer táticas e práticas desviantes diante de um modernismo centrado nos exemplos do Sul e Sudeste do Brasil. O objetivo de nosso artigo é, portanto, analisar alguns resultados de experiências culturais, artísticas e educacionais por estudantes do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima – UFRR, empreendidas pelo

componente curricular de Estágio Supervisionado I, no ano de 2019, na galeria de A.I.C. do artista Jaider Esbell e na Galeria do Sesc na cidade de Boa Vista – Roraima a partir de práticas e mediações multidisciplinares e decoloniais empreendidas na exposição "*Piatai Datai: no tempo de Makunaimi*", público e Jaider questionava o sequestro dessa entidade – ancestral comum a vários povos – pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg e por Mário de Andrade, que usou Grünberg como fonte, e, ainda, pela história da arte brasileira de um modo geral. Esbell publicou um texto na revista acadêmica *Iluminuras*, intitulado "Makunaima, o meu avô em mim!1", onde refutava a interpretação do personagem como preguiçoso e sem caráter e, sendo seu descendente direto, propõe-se a trazer dimensões indígenas à compreensão desse ser: "tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação. [...] Quando assumo e reivindico o meu laço familiar com Makunaima, estou convidando a ir além no discutir decolonização" (ESBELL, 2018, p. 1 - 12).



Figura 1 – Cartaz da exposição *Piatai Datai - No tempo de Makunaimi*.

Fonte: ESBELL (2019).

“*Piatai Datai*: no tempo de *Makunaimî*” foi compreendida por Esbell como uma mostra em torno das suas pesquisas e trajetórias no território em que habitava, as terras da comunidade Raposa Serra do Sol, de etnia Macuxi, situadas no município de Boa Vista – Roraima. No momento da exposição (2019), o artista celebrou e questionava os dez anos da busca por seu avô – Makunaimî, sendo pela natureza o caminho que deveríamos percorrer e nos guiar para o encontro e construção de novos sentidos e formas de apreensão de um mundo ancestral. Sua relação com as temporalidades e novas estéticas colocava a produção canônica do campo das artes em suspensão, reivindicando um lugar de fala e de escuta que fosse capaz não só de possibilitar visibilidade a esses agentes indígenas, mas de elaborar um campo formativo, repleto de novas pedagogias e culturas capazes de romper com os manuais eurocêntricos de história da arte e de ensino de arte no Brasil.

Jaider Esbell – entre cosmologias, comunidade e ensino

De acordo com a antropóloga Goldstein (2019), o recente aumento da presença de questões e artistas indígenas na cena da arte contemporânea brasileira é, em parte, fruto de cruzamentos disciplinares. Resulta do encontro entre modos de viver e pensar radicalmente diferentes, que parecem encontrar na arte uma plataforma de comunicação ou de equivocação. A compreensão de um fenômeno tão multifacetado demanda reflexões transdisciplinares e transepistêmicas, ferramentas e experiências de diferentes origens e campos do conhecimento.

Desde 2009, quando Jaider apresentou a obra literária *Terreiro de Makunaima – Mitos, lendas e estórias em vivências*, o trabalho do artista envereda por diversas linguagens e envolve diversos atores que congregavam ações. Makunaimî é uma espécie de convite lançado ao público, e Jaider questionava o sequestro dessa entidade – ancestral comum a vários povos – pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg e por Mário de Andrade, que usou Grünberg como fonte, e, ainda, pela história da arte brasileira de um modo geral. Esbell publicou um texto na revista acadêmica *Illuminuras*, intitulado “Makunaima, o meu avô em mim!¹”, onde refutava a interpretação do personagem como preguiçoso e sem caráter e, sendo seu descendente direto, propõe-se a trazer dimensões indígenas à compreensão desse ser: “tanto meu avô Makunaima

¹ ¹ Ver em: ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11- 39, jan./jul., 2018.

quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação. [...] Quando assumo e reivindico o meu laço familiar com Makunaima, estou convidando a ir além no discutir decolonização” (ESBELL, 2018, p. 1 - 12).

Segundo Jaider, as artes indígenas, tal como o manejo tradicional da espiritualidade, são um conjunto de tecnologias para manter as relações com a terra. A memória antiga e a continuidade presente dessa relação talvez sejam as maiores forças movimentadas pela A.I.C., um convite e um lembrete que os artistas indígenas de Roraima nos fazem: tecer relações com a terra, ser dela parentes, fazer comunidade com ela.

É nesse ideal de comunidade que podemos acionar a base dos referenciais curatoriais e deslocamentos epistemológicos da produção artística de Jaider Esbell, que sempre manteve sua galeria aberta para um diálogo com as escolas, instituições de cultura e sociedade civil, como o caso dos alunos e professores do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima, que encontraram na galeria de Jaider e no seu projeto *Piatai Datai* um espaço de acolhimento e reflexões no campo da arte-educação para produzir uma potente experiência de mediação cultural, social e política no estágio supervisionado.

Nas últimas décadas, as produções de arte contemporânea de fora da Euro- América têm sido exibidas cada vez mais em vários museus e bienais, e o chamado modelo global contemporâneo de exposições de arte tem sido a norma desde os anos 1990. Recentemente, museus euro-americanos têm tentado trazer "outros modernismos" em suas programações de exposições e coleções, o cânone do terceiro mundo no cânone do Sul Global, ainda que constituído pelos principais modernistas e figuras do século XX das histórias da arte metropolitanas da América Latina, Ásia e África. Toda essa reavaliação, por sua vez, se baseia bastante na pesquisa histórica, curatorial, educacional e crítica sob as nomenclaturas de arte e globalização, histórias da arte global, estudos da arte mundial, modernidades plurais, múltiplas modernidades, modernidades alternativas, modernismos cosmopolitas e outros. Mas o desafio persiste: encontrar outras ferramentas, modelos e conceitos para avaliar outras narrativas além da crítica e da história eurocêntricas.

Ao lançar o olhar sobre os ensinamentos/aprendizagens das Artes Visuais, podemos visualizar uma hegemonia euro/nortecêntrica que pouco ou nenhum sentido/significado traz para o (re)conhecimento das realidades social, política, cultural, artística (em suas diversas expressões), latino-americanas. Desse ponto, é possível inferir que há, nas escolas de Educação

Básica e nas universidades brasileiras, um ensino/aprendizagem de Artes Visuais euro/nortecêntrica, reflexo de uma formação docente na mesma perspectiva: reprodutivista, acrítica e apolítica; que reclama um pensar decolonial, que não significa a deslegitimação do conhecimento europeu/estadunidense, mas a legitimação de epistemologias outras da/na América Latina.

Pensar uma epistemologia outra, desde o sul/*sur*, requer pensar a produção de conhecimentos e a criação de pensamentos que renunciem, de forma explícita e contundente, as generalizações universalistas hegemônicas que ocultam o particular, o plural, a geografia, o território, com formas de aproximação plurais que reconheçam e que legitimem o valor não só do conceito, mas que visibilizem e que legitimem, também, a ideia, a imagem, a não-palavra e o contraditório. Necessitamos de conhecimentos, pensamentos e discursos que transcendam a mera pretensão de construir teorias e que recorram à vontade dos latino-americanos e das latino-americanas de recriarem e de reinventarem o mundo.

E esses conhecimentos advêm das narrativas cosmológicas, por exemplo, do povo Macuxi, em que não há separação entre as coisas do mundo, o indivíduo e o coletivo, o espiritual e o material. Os mundos material e imaterial são muito facilmente transpostos. O subconsciente, a magia e o espiritual são campos de disputa e estão em conflito, segundo Jaider Esbell. “Macunaíma”, “Makunaima” e “Makunaimí”, como se grafa em *Pemón*, são ao menos três dimensões de teorias e realidades. Segundo relato de Esbell a Pappiani:

Minha infância é o núcleo de minha existência, de ter a memória como um recurso de projeção de mundo. Foi, e tem sido, a melhor fase da minha vida porque vem me alimentar de múltiplas vivências desses universos. Tive o privilégio de nascer e crescer na zona rural, fora da cidade, e pude desenvolver a intimidade com minha própria cultura, embora a necessidade de estar mais tempo na escola tenha me privado de um contato mais direto e melhor com a língua Macuxi. Por outro lado, pude usufruir do contato com a cultura, com as tradições e com a cosmologia. Venho dessa linhagem cosmológica do Makunaima. Na infância tenho os primeiros contatos com fragmentos dessa cosmologia, mas parte de minha pesquisa artística vem buscando enveredar ainda mais por essas infindáveis narrativas que se inter cruzam e compõe o bojo, o compute de nossa cosmologia, de nossa relação de mundo, de nossa chegada ao mundo. A escola [...] me afasta da minha cultura e me prepara para ser um indivíduo competitivo, o que é totalmente diferente da educação na comunidade, que é voltada para a coletividade (2021, n.p.).

A escola entra com um papel determinante na vida desse artista, pois, ao mesmo tempo que ela não deixa de apartá-lo do mundo Macuxi, acaba possibilitando uma conexão com o mundo não indígena de uma forma mais autônoma, por meio das leituras que a alfabetização o

proporcionou. Jaider foi alfabetizado em casa, pela mãe e irmãs que também o introduziram nas operações matemáticas. Quando ele vai para a escola já tem uma certa base; a escola proporcionou outra visão, a possibilidade de ampliar os horizontes, mas não é uma relação unicamente de bem-querer. Ela, além de introduzir muitos assuntos que não condizem com a realidade do seu povo, ainda o afastava da sua cultura e o preparava para ser um indivíduo competitivo, o que é totalmente diferente da educação na comunidade, que é voltada para a coletividade, para a interação.

Diante desse encontro entre dois mundos diferentes, entre agências tão complexas, a galeria de A.I.C. desloca um potente debate para o território da educação, mais precisamente do ensino de arte, convocando estudantes de artes visuais da UFRR para auxiliarem na elaboração de mediações culturais capazes de aproximar o público do universo ancestral de *Piatai Datai* com uma linguagem que subvertia os cristais das metodologias e narrativas clássicas da história da arte, da teoria da arte e da sociologia da arte eurocentradas. Surge daí uma parceria com o componente curricular de Estágio Supervisionado I do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima – UFRR, uma operacionalização repleta de negociações, observações, vivências e construções de mundos possíveis para o campo das artes e da educação.

O encontro de *Piatai Datai* com o Estágio Supervisionado

O curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima – UFRR, situado nesse contexto de grande efervescência cultural, espaço de trânsitos diversos em uma região transfronteiriça que reúne uma forte matriz cultural indígena, migrante e imigrante como potencializadores de uma identidade cultural roraimense, traz em seu currículo, desde os primórdios do curso (2010), um de seus componentes curriculares, o Estágio Supervisionado I, destinado a promover a articulação entre o espaço escolar e as instituições/espços culturais vinculados ao campo das Artes a partir da elaboração de um Projeto de Mediação cultural.

Nesse sentido, compreendemos os estágios desse curso, sobretudo, como pesquisa. No caso desse primeiro estágio, a proposta é inserir o estudante em seu campo profissional, mais especificamente, que os acadêmicos experienciem uma vivência em espaços culturais, em ateliês, instituições museológicas, espaços de exposição, galerias, centros culturais e de pesquisa, desde que estabeleçam relações com o ensino. Compreendemos, portanto, o estágio como lugar de pesquisa, de aprendizagem e de confronto com problemas e questões do dia a

dia da profissão, configurando-se como um ambiente prioritariamente reflexivo no âmbito de nossa realidade acadêmica. O Projeto de Mediação cultural consiste, então, em uma proposta pedagógica de articulação entre escolas e instituições/espços culturais a ser elaborada e desenvolvida pelo discente.

Em um mundo pré-pandêmico, quando as aproximações e os afetos eram o nosso normal, lançamo-nos ao desafio de desenvolver com os estudantes desse estágio uma vivência única de imersão, curadoria e mediação cultural da exposição *Piatai Datai: no tempo de Makunaimi*². A articulação para que essa ação tivesse sucesso parte da aproximação com o analista de cultura e produtor executivo da exposição no Sesc-RR, que, naquele momento, já vinha desenvolvendo ações conjuntas com o curso de Artes Visuais, como o Seminário de Arte Contemporânea e, posteriormente, o salão universitário e outras proposições com nosso componente de estágio.

Quando nos aproximamos dessa ação expositiva, percebemos que o período da disciplina de estágio seria contemplado pelo mesmo período da exposição. Logo, organizamos a parte documental a fim de que os estudantes pudessem desenvolver suas

² Seleccionada pelo Edital NCL 002/2019, a Exposição ‘Piatai Datai – no tempo de Makunaimi’ de Jaider Esbell (RR), aconteceu de 02 ago. a 01 nov. de 2019 e ocupou simultaneamente dois espaços expositivos em Boa Vista-RR: a Galeria Jaider Esbell de A.I.C. e a galeria adaptada na Sede Administrativa do Sesc (SESC, 2019).

vivências iniciais, que hoje podemos dizer que foram vivências únicas, uma vez que não poderão mais ser repetidas, e assim planejar as ações de mediação da exposição.

Comemorando dez anos de ativismo indígena contemporâneo, *Piatai Datai* pode ser abrangida como mostra, pois trouxe, em parte, a pesquisa trajetória do artista Jaider Esbell e seus contextos. Pode ser compreendida, também, como exposição, trazendo como tema as narrativas desses dez anos do povo indígena Macuxi, sobre o “tempo dos antigos”.

Piatai Datai destacou-se pela singularidade no pensar e narrar temporalidades. De acordo com Esbell: “os trabalhos que compõem essa mostra investigam as narrativas de transformação e ressurgimento do antepassado desde o tempo antigo até os dias atuais, destacando sua relação com as forças vivas do lavrado” (SESC, 2019, n.p.).

A expografia da mostra conduziu os visitantes a passearem pela trajetória do artista, convidando-os a adentrar sua dimensão dos sonhos. Podemos dizer que essa exposição

² Seleccionada pelo Edital NCL 002/2019, a Exposição ‘Piatai Datai – no tempo de Makunaimi’ de Jaider Esbell (RR), aconteceu de 02 ago. a 01 nov. de 2019 e ocupou simultaneamente dois espaços expositivos em Boa Vista-RR: a Galeria Jaider Esbell de A.I.C. e a galeria adaptada na Sede Administrativa do Sesc (SESC, 2019).

acendeu alertas diversos no que tange às questões urgentes de nossa vida cotidiana – “Quem vê sente que não tá nada bem e que precisamos rebuscar a magia para refrear o mundo da dor” (ESBELL, 2019, n.p.).

Diante de um contexto no qual as perspectivas para o futuro já eram incertas e desafiadoras, mal sabíamos o que estava por vir no ano de 2020. A exposição selecionou obras do artista que investigavam narrativas de transformação e de ressurgimento do antepassado, desde o tempo antigo até os dias atuais, destacando sua relação com as forças vivas do lavrado e que presentificavam outras formas que seu avô, Makunaimî, tem de experimentar o tempo e a paisagem circum-roraimense (SESC, 2019).

Trazendo as palavras do artista sobre o processo curatorial de *Piatai Datai*, ele afirmou que:

Propomos assim uma fruição itinerante do público entre esses dois espaços, fortalecendo o circuito de pessoas e parcerias entre as instituições culturais de Boa Vista. Com *Piatai Datai*, esperamos constituir um contexto para que visitantes expandam criticamente sua percepção temporal, para além da escrita e da história colonial, resgatando a memória daquele fundo comum que partilhamos com a floresta e com os que nela vivem, que também é o fato de sermos contemporâneos nesse grande mundo (ESBELL, 2019, n.p.).

Nesse sentido, podemos visualizar a convergência desses dois pontos de encontro cultural e as intenções do artista ao propor essa reunião e itinerância. Como já dissemos, essa convergência de ações desemboca mais precisamente no campo do ensino da arte. Além disso, acrescentamos mais uma convergência a esse encontro a partir do convite aos estudantes de artes visuais da UFRR para auxiliarem na elaboração de mediações culturais, sendo capazes de aproximar o público do universo ancestral de *Piatai Datai* com uma linguagem que subvertesse os cristais das metodologias e narrativas clássicas da história, teoria e sociologia da arte eurocentradas. É aí que se concretiza a parceria com o componente curricular de Estágio Supervisionado I. Na sequência, trazemos aspectos relacionados às práticas de mediação cultural realizadas pelo grupo de estagiários.

Ações de mediação cultural no Estágio Supervisionado

Ao todo, nossa turma de estagiários no semestre 2019.2 contou com nove acadêmicos participantes. Antes de adentrarmos algumas das práticas de mediação culturais de alguns desses estudantes, destacamos, primeiro, três grandes momentos das vivências com o artista que esses estudantes tiveram a oportunidade de aproveitar no semestre em questão.

Após o estudo teórico acerca dos processos de mediação cultural e leituras prévias sugeridas pelo analista de cultura do Sesc-RR, aconteceu a primeira visita à galeria-residência de A.I.C. de Jaider Esbell. Nessa ocasião, foi promovida uma roda de conversa com o artista e com Paula Berbert sobre os processos de mediação, a escolha das obras e a montagem da exposição nessa itinerância entre as duas galerias. Foi explanada, também, a proposta da exposição, que buscava o resgate à ancestralidade através das narrativas do povo indígena Macuxi sobre o tempo dos antigos, da temporalidade indígena que caminha de forma mais lenta e contemplativa, das lutas de resistência dos povos indígenas e preservação do nosso planeta.

No segundo encontro, os acadêmicos foram convidados a participar de um curso de formação para a mediação da exposição unindo o artista, estagiários e os demais organizadores da exposição. Esse curso teve início com a imersão dos estagiários na cultura Macuxi, de modo que, inicialmente, foi preparado um almoço típico de sua culinária: damurida com beiju, preparado pela Vovó Bernaldina – mãe adotiva de Jaider Esbell.



Figura 2 – a) Primeiro contato, b) visita à galeria, c) segundo encontro e, d) preparação da damurida.

Fonte: a) Ferraz e Lavôr (2019); b), c) e d) Freitas (2019).

Além da degustação da típica damurida, ocorreu, também, um debate com os curadores e, ao final, foi proposto aos estagiários explorar a exposição na galeria de A.I.C., finalizando a visita na biblioteca com alguns vídeos de Ailton Krenak e do próprio Jaider. Para o artista, “A galeria é parte desta exposição de trajetória e sua fundação desde 2013 com plena presença na expectativa da resistência é algo a mais a se comemorar. Mostramos seu acervo, a biblioteca e as possibilidades de se expandir ações de livre educação” (ESBELL, 2019, n.p.).

Um terceiro encontro de formação foi proposto antes das mediações dos acadêmicos. Agora, na galeria de arte do Sesc – RR com o analista de cultura e responsável pela mediação da

exposição, que recebeu os estagiários e mostrou o espaço da galeria por meio de uma visita guiada. Nesse momento, os acadêmicos percorreram todas as obras da exposição, e o analista foi explicando aos estagiários o que cada uma delas representava. Ao final, os alunos tiveram a oportunidade de observar o trabalho de um mediador bolsista, que realizava a mediação da mostra para uma turma da educação básica.



Figura 3 – a) Intervenção de Jaider na galeria do Sesc, b) Mediador bolsista e c) atividade educativa
Fonte: Biase (2019).

Em suma, o processo de mediação proposto pela equipe do Sesc para os grupos de visitantes (Escolas de 6º a 9º ano) consistia das seguintes etapas:

- 1º momento: receber os alunos e apresentar o espaço e a exposição, estabelecendo uma ponte de diálogo com perguntas: “Quem já visitou uma galeria?”, “Alguém conhece o artista Jaider Esbell?”, “Quem já foi a uma exposição de arte indígena?”.
- 2º momento: apresentar a exposição *Piatai Datai*, demonstrar o que essa exposição representa na carreira do artista, bem como estabelecer diálogo sobre a primeira obra da exposição “Malditas a Desejadas”, questões históricas, culturais e territoriais.
- 3º momento: mostrar uma foto do artista Jaider Esbell, momento importante para apresentar o sujeito político e artístico responsável pelos trabalhos que os alunos teriam contato juntamente da apresentação do vídeo “20 ideias para girar o mundo – Ailton Krenak” ou “A questão indígena”, para as turmas de 8º e 9º ano, para contextualização da exposição.

- 4º momento: deixar os grupos de alunos livres para circular pela exposição. Durante esse momento, eram estabelecidos alguns diálogos e surgiam algumas dúvidas dos alunos que eram sanadas pelo mediador.
- 5º momento: debater sobre algumas obras com os alunos, geralmente as com maior discussão eram os painéis coletivos: “o hipnotizador” e “as grávidas”.
- 6º momento: nas turmas de 6º e 7º anos, propor uma pequena atividade de reflexão, por meio de um papel em branco com a seguinte pergunta “Como adiar o fim do mundo? ”; nas turmas de 8º e 9º anos, debater sobre a exposição por meio da apresentação do vídeo “20 ideias para girar o mundo – Ailton Krenak”.

Após a exibição do vídeo ou atividade, estabeleceu-se um último diálogo com apoio da professora visitante sobre o que os alunos mais gostaram ou o que mais chamou atenção na exposição e as reflexões feitas. Essa proposição foi seguida pela maioria de nossos estagiários em seus momentos de regência de mediação pré- agendados com o analista de cultura.

Entretanto, destacamos na sequência duas ações de mediação realizadas por alguns desses estagiários, que foram capazes de demonstrar a potencialidade do processo educativo como uma ação para fora do espaço escolar, por meio das mediações culturais. Um deles aconteceu através da experiência de mediação com um grupo de oitenta estudantes do Ensino Médio, de um colégio militar, e o outro, por meio de uma parceria com a ONU-Mulheres, com a mediação com um grupo de dezenove mulheres venezuelanas, em sua maioria indígenas radicadas em Boa Vista, das etnias *Warao* e *Capon*.

Na ocasião da visita dos estudantes de Ensino Médio, acompanhada pelos mediadores bolsistas da instituição, nossa estagiária iniciou sua prática dividindo a turma em três grupos. A primeira parte da visita consistiu em uma conversa com o artista, que estava presente na ocasião. Na sequência, assistiram aos vídeos, debateram com o artista sobre temáticas que envolviam tanto as inspirações do artista como questões que envolviam a consciência ambiental. Depois, ficaram livres para visitar a galeria e sanar dúvidas com a mediadora.

Caminhando para o final da visita, os estudantes realizaram um lanche coletivo e deixaram todo o lixo produzido em um grande saco plástico descartável, para, então, retornar à sala de exposições e concluir a visita. Esse simples ato acabou se tornando a ação disparadora da atividade educativa proposta pela estagiária, como podemos verificar em seu relato de mediação: Com os alunos sentados em círculo, peguei o saco de lixo e lancei no meio do círculo como um elemento surpresa, questionando os alunos sobre o que deveríamos fazer com o lixo produzido, já

que a ideia conversava com parte da temática da exposição. As respostas dos alunos foram registradas nos papéis que distribuímos com a pergunta “como adiar o fim do mundo?” em referência ao livro de Ailton Krenak – Ideias para adiar o fim do mundo (FREITAS, 2019, p. 7).

No geral, as respostas obtidas pela mediadora refletiram os debates realizados na galeria, mostrando, assim, que os alunos tinham compreendido a mensagem do artista sobre a questão da consciência ambiental e a importância da sustentabilidade na preservação do espaço em que vivemos.

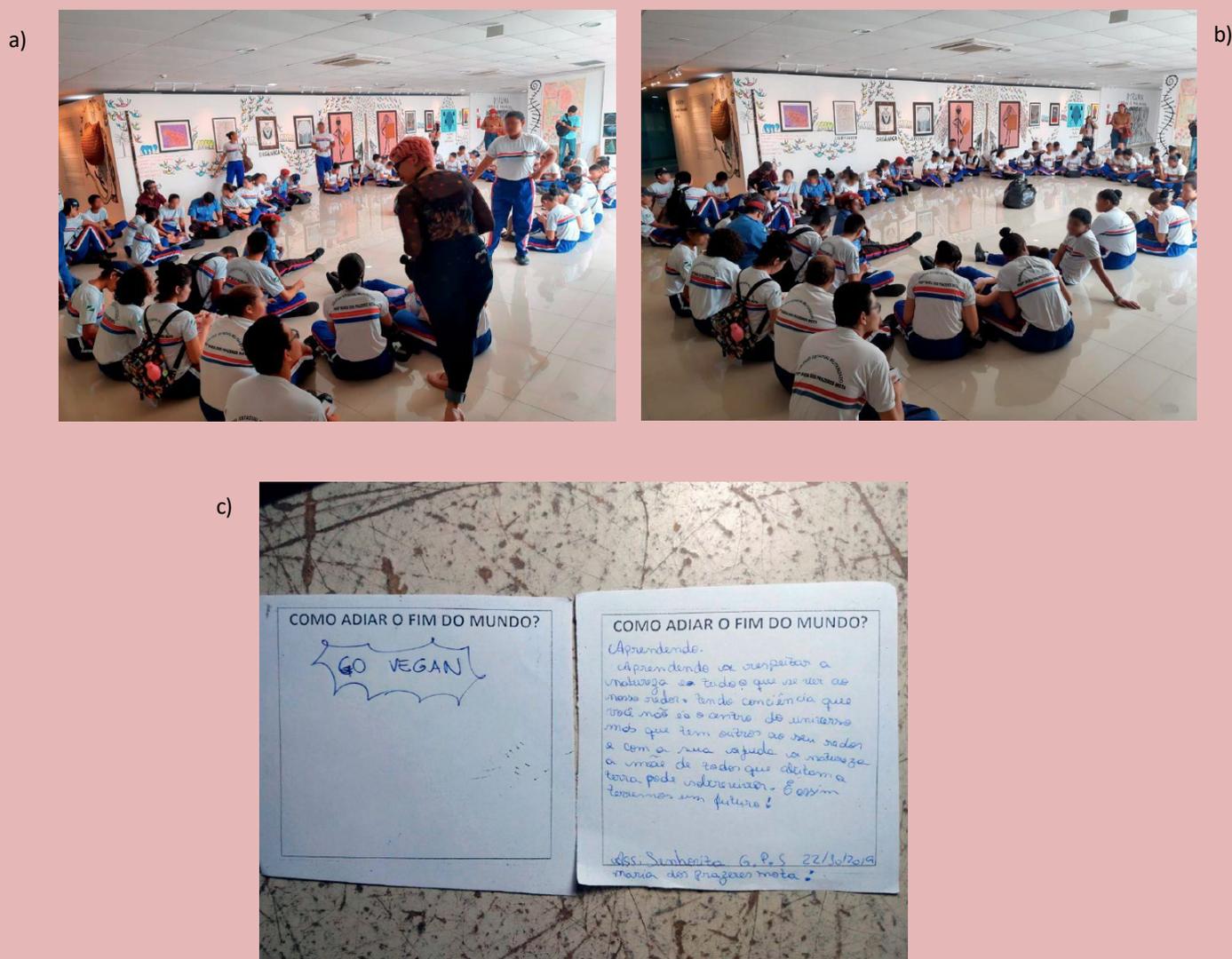


Figura 4 - a) mediadora e estudantes; b) disparador de mediação (saco de lixo dos alunos); c) Interações dos estudantes.

Fonte: Freitas (2019).

Nossa outra mediação em destaque, intitulado pelos estagiários como “o sagrado e as

fronteiras fictícias”, em parceria com a ONU-Mulheres, que atende o público de mulheres refugiadas, contou com a participação de uma diretora de fotografia venezuelana, devido ao fato de que a dupla de estagiários não dominava a língua espanhola. Após o grupo todo se apresentar, diferentemente das demais mediações citadas, os estagiários exibiram o curta “Nossas histórias no muro³”, direção de Adriana Duarte (intérprete). Essa escolha se deve ao fato de esse curta retratar o processo de criação de uma intervenção mural realizada no abrigo para venezuelanas Latife Salomão, um dos abrigos de migrantes venezuelanos da cidade de Boa Vista, nesse caso, exclusivo para o público de mulheres e população LGBTQIA+.



Figura 5 – Apresentação dos mediadores e do curta “Nossas histórias no muro”
Fonte: Ferraz; Lavôr (2019).

Na sequência, todo o grupo ficou livre para visitar a exposição de Jaider, tirando fotos dos quadros e dialogando com os mediadores sobre o nome dos elementos presentes nas pinturas em espanhol e português. Entre outras obras que os mediadores destacaram na visita, após a mediação do painel Lendas (2019), foi proposta uma atividade educativa com o grupo, solicitando que compartilhassem em papéis suas lendas, mitos, costumes etc. Por fim, cada participante contou o que seu desenho significava em sua cidade de origem. Algo parecido com o que os mediadores conseguiram ao dialogarem com as visitantes sobre o painel do Monte Roraima,

³ “Nossas histórias no muro: Mulheres e arte na fronteira Brasil – Venezuela” produzido pelo coletivo La Mochila produções. Disponível em: <<https://vimeo.com/357470058>> Acesso em: 20 nov. 2019.

recebendo diversas respostas que demonstravam o que esse lugar significava para sua etnia ou lugar de onde vieram, de forma que os estagiários identificaram que foi uma unanimidade entre o grupo que o Monte Roraima carrega uma importância mística e ancestral para todas elas. “[...] para os de natureza fácil [a exposição] é um encontro de parentes. Entidades, visagens, vultos e representações. Ainda novidades nas mentes tão urbana” (ESBELL, 2019, n.p.).



Figura 6 - a) visitação; b) educativo; c) mediação do painel e d) o sagrado
Fonte: Ferraz; Lavôr (2019)

Após essa roda de conversa sobre o seu lugar sagrado, as visitantes evocaram essa temática através de escritas e desenhos que contavam o que era sagrado para si, seus desejos de retornar ao seu lugar de origem e da gratidão pelo acolhimento recebido no território de Boa Vista. Podemos dizer que esses diálogos produzidos com as indígenas e não indígenas venezuelanas, radicadas em Boa Vista, promoveram o convite que Esbell (2019, n.p.) nos fez enxergar os aspectos e sentir os reflexos de uma cultura viva universal do povo Makuxi, em seus contemporâneos, junto com “parentes” de tantos povos, seus amigos e aliados, os “Txaístas” do meio da jornada. Após isso, a mediação foi concluída com o grupo.

Considerações finais

Uma galeria de arte é mais do que um espaço de exposição; é, também, espaço de mediações, negociações e disputas. São lugares que, por vezes, não se limitam ao ato de expor, todavia, podem agregar atividades múltiplas capazes de agenciar novos mundos e conceitos em torno da produção artística. As galerias de arte, sobretudo, são marcas vitais da diversidade cultural que se tem processado nos últimos tempos. Esses espaços têm caracterizado as transformações e trazido um dinamismo permanente das sociedades em mutação.

A galeria de A.I.C. de Jaider Esbell surgiu como um espaço coletivo independente, que possibilitou a continuação de ações de produção, pesquisa e extensão com artes. Foi território produtor de modelos pedagógicos e ações políticas capazes de alterar as paisagens e territórios do mundo das artes não só de Boa Vista ou da região Norte, mas, também, do Brasil e do mundo. Sua conexão com a educação – metodologias, didáticas, práticas – sempre foi fundamental para demonstrar o seu valor social de engajamento político em torno da população boavistense, haja vista que a obra desse artista sempre foi política, ancestral, dinâmica e conectada com diversas formas, devires e plataformas comunitárias.

Ressaltamos que um estágio supervisionado desenvolvido por meio da produção e exposição do artista indígena contemporâneo Jaider Esbell não estabeleceu um protocolo de via de mão única, no qual a universidade fornecia uma espécie de “mão de obra pronta” para aprendizagens verticalizadas e cartesianas. O estágio, como pudemos demonstrar nesse relato, foi integralmente pautado nas práticas das escutas, falas, criticidade, dimensões históricas, ancestralidades e respeito ao rico e potente universo das culturas indígenas do estado de Roraima.

Sobretudo, foi uma verdadeira imersão ao mundo dos sonhos do artista, no qual estagiários, curadores, produtores culturais, juntamente com a potente presença do artista, celebraram o encontro do público com esse momento de celebração dos dez anos de busca por seu avô, através dos caminhos do artista, guiados e percorridos pela natureza rumo ao encontro de novos sentidos de apreensão de um mundo ancestral. Nesse sentido, por meio da itinerância entre as galerias e mediações que buscaram a fuga ao tradicional, o estágio supervisionado obteve seu sucesso como ação de pesquisa e ensino-aprendizagem nesse contexto de pluralidade cultural que é Boa Vista-RR.

A natureza, as cosmologias, ecossistemas, políticas e cosmopolíticas são formas desenvolvidas e encontradas na obra de arte de Jaider que fizeram parte a todo o momento das

ações que articulam arte e educação. Como demonstramos ao longo do texto, Jaider produzia sua obra sem se dissociar das relações comunitárias que elas produziam, acionando e ampliando, constantemente, suas redes de sociabilidade em nome do diálogo, das relações afetivas, do ativismo, das visualidades e poéticas de povos que lutam para existir em uma sociedade extremamente racista.

De acordo com o próprio Jaider, sua produção e ele mesmo, enquanto artista e indígena, eram ambos um acontecimento artístico dentro de um processo que nos convidava a pensar criticamente a decolonização, a apropriação cultural, o cristianismo, o monoteísmo, a monocultura e todos os dilemas do existir globalizado. Dessa forma, sua trajetória e caminhada sempre estiveram ligadas ao outro, ao próximo e às formas comunicativas transdisciplinares. Esse foi um legado que deixou ao mundo da arte e que deve permanecer ecoando para as futuras gerações.

Para ele, o que estava sendo construído não eram espaços dados, mas, sim, conquistas construídas com muitas estratégias ao longo de muito tempo. A educação que ele recebeu para enxergar o mundo de forma diferente, muito cedo na sua infância, partia da consciência de que todos nós fazemos parte de um povo que está em guerra. Porque a responsabilização pela coletividade vem de muito cedo, sendo todos nós desafiados por toda violência que o mundo vem produzindo, uma ação em busca de uma trajetória. Dessa forma, consideramos que o encontro de *Piatai Datai* com o Estágio Supervisionado demarcou a elaboração política, estética, social, cultural e afetiva de formas de existir, elaborar e mediar o conhecimento artístico em torno da Arte Indígena Contemporânea.

Referências

BERBERT, Paula. Reflexões em um observatório avançado da arte indígena contemporânea. In: **REVISTA SELECT: Floresta**. Arte e Cultura Contemporânea. São Paulo. 2021.

_____. **Tecendo redes de alianças afetivas: algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais**. 2019. Dissertação (Pós-graduação *Latu Sensu* em Estudos e Práticas Curatoriais) – Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2019.

BIASE, João Pedro Pimentel. **Relatório de estágio supervisionado I**. 2019. Relatório de Estágio Supervisionado (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal de Roraima – UFRR, Boa Vista, 2019.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. **Select**, São Paulo, n. 39, ano 7, 2018 (a), pp. 98-103.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan./jul., 2018.

ESBELL, Jaider. **Piatai Datai** – No tempo de Makunaimi. 2019. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/08/01/piatai-datai-no-tempo-de-makunaimi/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

FERRAZ, Luciléia; Lavôr, Cláudio Chaves. **Relatório de estágio supervisionado I**. 2019. Relatório de Estágio Supervisionado (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal de Roraima – UFRR, Boa Vista, 2019.

FREITAS, Pamella Thayanne de. **Relatório de estágio supervisionado I**. 2019. Relatório de Estágio Supervisionado (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal de Roraima – UFRR, Boa Vista, 2019.

GEERTZ, C. **A arte como sistema cultural**. In: Idem. O Saber Local. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

GELL, A. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes – UFRJ, n. 8, 2001, pp. 174-191.

GOLDSTEIN, I. S. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 3, n. 3, p. 68–96, 2019.

LAGROU, Els. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. Ilha. **Revista de Antropologia**, v. 5, n.2, dez. 2003, pp. 93-113.

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

KRENAK, A. As alianças afetivas. Entrevista a Pedro Cesarino. In: **BIENAL SÃO PAULO: Incerteza Viva**. Dias de estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, pp. 169-188.

PAPPIANI, Angela. **Resistência, arte e um Makunaíma na selva de pedra**. 2021. Disponível em: <<https://dev.outraspalavras.net/descolonizacoes/resistencia-arte-e-um-makunaima-na-selva-de-pedra/>>. Acesso em: 01 mar. 2022.

REVISTA SELECT. **Floresta**. Arte e Cultura Contemporânea. São Paulo. 2021.

SESC. **Sesc realiza exposição ‘Piatai Datai – no tempo de Makunaimi’ do artista roraimense Jaider Esbell**. 2019. Disponível em: < <https://www.sescrr.com.br/sesc-realiza-exposicao-piatai-datai-no-tempo-de-makunaimi-do-artista-roraimense-jaideresbell/>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

Luís Müller Posca

Doutorando em Artes Visuais (UNB), Mestre em Artes (UFU) e Professor do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Roraima (UFRR).

Contato: luis.posca@ufrr.br

José Bezerra de Brito Neto

Historiador da Arte e Professor de História da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco (UFAPE). Contato: josefbritos0@gmail.com

Desafios da inserção das Artes Indígenas Contemporâneas na escola não indígena

Challenges of inserting Contemporary Indigenous Arts in non-indigenous schools

Lucia Gouvêa Pimentel

luciagpi@ufmg.br

Resumo: O ensino/aprendizagem das Artes Indígenas nas escolas não indígenas apresenta desafios de várias ordens, desde o aprendizado errôneo sobre as culturas indígenas como sendo localizadas no passado remoto, até o desconhecimento de sua presença ancestral e o preconceito sobre acatar o fato de que há outras culturas diferentes da dominante tão importantes quanto estas. Considerando que há material disponível para a construção de conhecimentos sobre as Artes Indígenas Contemporâneas - AIC, ainda que esparso, são apresentados depoimentos de artistas indígenas e feita discussão sobre que outras fontes são essenciais de serem buscadas para que essa construção aconteça. Pretende-se levantar questões para discussões sobre o tema, a partir da abordagem de artistas e pesquisador@s que tratam, por algum viés, das questões a ele inerentes ou que o tangenciam em algum ponto.

Palavras-chave: Artes Indígenas Contemporâneas; Ensino/Aprendizagem em Artes; Formação de professores; Estudos culturais.

Abstract: *The teaching and learning of indigenous Arts in non-indigenous schools presents various challenges, ranging from the erroneous teaching of indigenous cultures as if they were located in the remote past, to ignorance about their ancestral presence and resistance to acknowledging that there are cultures other than the dominant one and that those cultures are equally important. Bearing in mind that material - albeit sparse - is available for the construction of knowledge about Contemporary Indigenous Arts [AIC in the Portuguese acronym], statements by indigenous artists are included, and there is discussion about which other sources need to be accessed for such construction to happen. It is intended to raise questions for discussion on this theme, starting with artists and researchers who deal, in whichever way, with the relevant questions, or who refer to them at some point.*

Key words: Contemporary Indigenous Arts; Art Teaching and Learning; Teacher Training; Cultural Studies.



Makunaimî não é só um guerreiro forte, másculo, macho e viril distante de uma realidade possível, não senhores. Ele é uma energia densa, forte, com fonte própria como uma bananeira.

(Jaider Esbell, 2018:11)

As Artes Indígenas Contemporâneas devem estar presentes no componente curricular Arte no âmbito do contexto escolar. No entanto, elas não estão presentes na maioria dos cursos de formação de professor@s, tanto nas Licenciaturas específicas da área de Artes, quanto nos cursos de Pedagogia.

Tales Bedeschi Faria, em sua tese de doutorado, indica que há “uma lacuna no ensino formal brasileiro, no que diz respeito à ausência das culturas indígenas no currículo escolar”. (FARIA, 2020:15) Considera que a Educação é o campo privilegiado para proporcionar a mudança em relação à injustiça social e ao preconceito, mas o desconhecimento das culturas não dominantes nos currículos escolares – tanto o formal quanto o oculto – incapacitam a comunidade de ser informada, se conscientizar e promover ações contra a opressão e a violação aos direitos dos povos indígenas. Sustentar essa ausência é compactuar com a injustiça e o preconceito, mas, efetivamente, “como trazer, para a escola, culturas milenares tão complexas, tão diversificadas e, ao mesmo tempo, tão desconhecidas pelos professores” (idem, ibidem) passa a ser uma questão fundamental.

Em sua pesquisa, o autor levanta a seguinte questão: “como o professor pode ensinar uma cultura que nunca aprendeu?” (FARIA, 2020:07) Ele se refere ao desafio de ensinar sobre arte indígena na escola não indígena.

Pode parecer uma pergunta muito simples, com uma resposta muito simples: você aprende! Vá para as plataformas de redes sociais, onde muitos indígenas colocam seu trabalho, postam vídeos e textos. E veja nos livros didáticos, onde sempre há alguma coisa de arte indígena.

Mas ... será que é isso? É assim que se aprende arte indígena para ensinar?

Se não é, quais seriam as premissas para que se possa aprender sobre artes indígenas e ser capaz de ensinar sobre elas? Que referências podem nos ensinar a transitar por esse campo tão fértil e tão diverso com algum conforto, buscando compreender seus princípios e aprender com eles? Temos tod@s¹ a oportunidade de conviver com artistas indígenas o suficiente para aprender seus modos de ensinar/aprender?

É nessa aproximação necessária entre não indígena e indígena que as tecnologias

podem atuar de maneira especial. De alguma maneira, artistas indígenas contemporâne@s estão em redes sociais, especialmente no Instagram e em *blogs*, mas só isso não basta. Essa pode ser uma de nossas premissas para o acesso a informações essenciais para a construção de conhecimentos sobre as artes indígenas, mas aprender as premissas culturais – e, portanto, educacionais – dos povos originários é condição *sine qua non* para não cometer equívocos imperdoáveis em relação à postura ética necessária.

É possível pensarmos como povos de outras culturas? Em princípio não, mas é possível nos aproximarmos e respeitarmos o modo de ser de outras culturas. Claramente é mais fácil essa aproximação quando conseguimos conviver por um tempo razoável na comunidade sobre a qual queremos aprender. No entanto, uma atitude é fundamental: nos despirmos dos nossos pré-conceitos sobre o que quer que seja e imergir com atenção na cultura do outro.

Nossos tempos são diferentes, nossos tratamentos pessoais – principalmente em relação às crianças e aos mais velhos – são diferentes, nossas concepções de vida são diferentes. Nossos espaços são diferentes, bem como os tratamentos que damos às questões da vida e da morte.

Kopenawa, em seu livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, escrito com Bruce Albert, diz que, quando um xamã Yanomami morre, seus pertences são queimados por uma pessoa da família que o faz chorando, para acabarem para sempre, mesmo que seus familiares precisem deles. Isso porque “esses objetos estão órfãos e nos causam pesar, porque estão marcados pelo toque do falecido”. E faz contraponto com os brancos, cujos descendentes dividem entre si os pertences da pessoa falecida.

Nunca guardamos objetos que trazem a marca dos dedos de uma pessoa morta que os possuía! [...] Achamos ruim ficar com os pertences de um morto. Nos causa pesar. Nossos verdadeiros bens são as coisas da floresta: suas águas, seus peixes, sua caça, suas árvores e frutos. Não são as mercadorias! [...] Eu não diria a meu filho: ‘Quando eu morrer, fique com os machados, as panelas e os facões que eu juntei!’. Digo-lhe apenas: ‘Quando eu não estiver mais aqui, queime as minhas coisas e viva nesta floresta que deixo para você. Vá caçar e abrir roças nela, para alimentar seus filhos e netos. Só ela não vai morrer nunca!’. (KOPENAWA, 2015:410)

Segundo o autor, esse procedimento ajuda os entes queridos a ficarem menos tristes, amenizando o luto e contribuindo para que a saudade seja menos triste.

Daniel Munduruku diz que o tempo indígena é um tempo cíclico: vai ao passado para viver hoje, uma vez que só o hoje nos compromete com o que precisa ser feito. O hoje nos

torna solidários, pela Lei da reciprocidade, ou seja, há necessidade de receber e dar ao mesmo tempo. Dessa maneira, podemos nos aproximar de ser natureza, pois a natureza faz isso também. Uma árvore não tem motivo para ser orgulhosa de ser árvore. Ela precisa de outros seres para que ela se complete enquanto árvore. E ela generosamente vai se oferecer para outros seres. É um ser sistêmico, portanto, generosa. (ICL, 2022:s/p)

Ailton Krenak, no livro *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*, diz que “Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. Nós, a humanidade, vamos viver em ambientes artificiais produzidos pelas grandes corporações, que são os donos da grana” (KRENAK, 2020:05)

Davi Kopenawa também se refere à floresta e à diferença de tratamento dado a ela pelos indígenas em relação aos brancos²

Contam os brancos que um português disse ter descoberto o Brasil há muito tempo. Pensam mesmo, até hoje, que foi ele o primeiro a ver nossa terra. Mas esse é um pensamento cheio de esquecimento! Omama nos criou, com o céu e a floresta, lá onde nossos ancestrais têm vivido desde sempre. Nossas palavras estão presentes nesta terra desde o primeiro tempo, do mesmo modo que as montanhas onde moram os xapiri. Nasci na floresta e sempre vivi nela. No entanto, não digo que a descobri e que, por isso, quero possui-la. Assim como não digo que descobri o céu, ou os animais de caça! Sempre estiveram aí, desde antes de eu nascer. (KOPENAWA, 2015:252-253)

E a natureza é, também, um local de aprendizado. Kopenawa relata como seus sonhos, desde a infância, foram fonte de aprendizados para que ele se constituísse enquanto xamã. Neles seus medos, dúvidas e sofrimentos quando da iniciação à vida adulta estavam relacionados com a vida na floresta e seu aprendizado se relacionava com a vivência sensorial mais ampla. Isso se contrapõe com o modo como os brancos aprendem, segundo o autor.

O pensamento dos brancos é outro. Sua memória é engenhosa, mas está enredada em palavras esfumaçadas e obscuras. O caminho de sua mente costuma ser tortuoso e espinhoso. Eles não conhecem de fato as coisas da floresta. Só contemplam sem descanso as peles de papel em que desenharam suas próprias palavras. Se não seguirem seu traçado, seu pensamento perde o rumo. Enche-se de esquecimento e eles ficam muito ignorantes. Seus dizeres são diferentes dos nossos. Nossos antepassados não possuíam peles de imagens e nelas não inscreveram leis. Suas únicas palavras eram as que pronunciavam suas bocas e eles não as desenhavam, de modo que elas jamais se distanciavam deles. Por isso os brancos as desconhecem desde sempre. (KOPENAWA, 2015:75-76)

É preciso considerar, ainda, as privações impelidas há séculos pelos dominadores como, por exemplo, o impedimento de usar a própria língua.

Nei Leite Xakriabá³ relata que

Fomos proibidos de falar na língua Akwê Xakriabá e obrigados a falar o português para que [os fazendeiros] entendessem se estávamos ou não nos organizando em algo contra eles. E, assim, os mais velhos foram deixando o Akwê e usando mais a língua dos não indígenas. (LEITE XAKRIABÁ, no prelo)

Considerando que a língua faz parte constitutiva da identidade de um povo, essa atitude perversa tem consequências funestas até hoje.

Jaider Esbell define suas manifestações artísticas como ativismo, ou seja, como proposições artísticas que são arte e atividade de luta ao mesmo tempo, e que englobam meio ambiente, memória, história, política, ancestralidade, espiritualidade, ecologia e vivências contemporâneas.

Aos leitores é requerido um vácuo total interior, um nuda-se por dentro para ter espaço. Em uma grande concepção, é requerido um esvaziamento total de um ser para outro ser caber. O ser vem pleno e ele mesmo traz seu caber. O novo ser não fica, portanto, onde não lhe caiba pleno. Repito, não ando só, não falo só, não apareço só. Reitero, toda a visualidade que me comporta, todas as pistas já expostas do meu existir são meramente um passo para mais mistérios. Somos por nós mesmos o poço de todos os mistérios. Ressalto, não temos definição, viemos de um tempo contínuo, sem estacionar. Lembro, buscamos os sentidos mais abstratos, tratamos de outros tratos bem firmes nessa passagem. Reforço, tanto meu avô Makunaima quanto eu mesmo, parte direta dele, somos artistas da transformação. (ESBELL, 2018:14) Iluminuras, p.14

E traz um alento, indicando que há possibilidade de mudança.

Acredito que haja outro momento para além do oriente e ocidente se juntando para tentar encapsular o pensamento. Ganham novas dimensões quando velhos termos são postos em outros contextos. O caso é que vivemos em estado de arte e o passeio em outros mundos é apenas uma forma de como podemos pensar e experimentar a tão falada decolonização. (ESBELL, 2018:13)

Premissas

Ter consciência da diferença e não pré-julgar comportamentos diferentes dos nossos foi a porta de entrada para a possibilidade da troca e da entrega a uma aprendizagem significativa. A partir dessas premissas, a aprendizagem passa a ser não um acontecimento cumulativo, mas dispersivo, ou seja, os modos de aprender e de ensinar não são dependentes de uma sequência padronizada de atividades, mas sim de ações compartilhadas a partir do conhecimento das várias possibilidades de processos e procedimentos.

Desde as duas últimas décadas do século XX, a luta pela instituição de escolas indígenas se tornou mais forte. A escola dita “regular” mostrava-se claramente um local de assassinato cultural e catequização. Professor@s não indígenas, completamente ignorantes nas questões mais básicas das culturas dos povos atendidos eram nomeados para dar aulas nas escolas das aldeias ou nas que recebiam alun@s dos povos originários.

Os currículos, os tempos escolares e as atividades nada tinham a ver com a cultura desses povos. Tudo estava em função de obrigar os indígenas a se tornarem brancos, “civilizados”. Tinham que abandonar sua cultura, sua língua, seus costumes, seus rituais. O material didático nada tinha – e ainda raramente tem – a ver com seu modo de vida e em nada contribui para a valorização da cultura indígena. Ao contrário, geralmente mostra o indígena como um ser alienado do tempo presente. Isso quando não é pior e declara que os povos originários deixaram de ser indígenas porque não vivem mais como em 1.500, data oficial em que as terras que hoje formam o Brasil foram invadidas.

Usando como exemplo o estado de Minas Gerais, Nei Leite Xakriabá diz que

Em 1996, foi criado o Programa de Implantação de Escolas Indígenas em Minas Gerais, fruto de muitas lutas dos nossos líderes sendo alguns deles o cacique Rodrigo e Valdinho liderança da minha aldeia Barreiro Preto, que junto as nossas lideranças discutiam durante as reuniões comunitárias e enviavam documentos reivindicando o direito a educação diferenciada e exigindo que os governantes cumprissem o que já estava garantido pela Constituição de 1988 e a LDBEN, que era a questão da implantação, no Brasil, de escolas indígenas intercultural e bilíngue. Entretanto, mesmo com o respaldo do aparato legal e com a incessante luta do nosso povo pelos nossos direitos, ainda houve muita resistência dos governos em aderir ao programa. (LEITE XAKRIABÁ, no prelo)

Os professores não indígenas não valorizavam as práticas culturais indígenas e, muit@s del@s, faziam questão de demonstrar que elas não eram válidas e deveriam ser

descartadas. A partir de sua implantação, as escolas indígenas passaram a ter professor@s indígenas. Foram criados cursos de licenciatura em várias universidades, para que @s indicad@s pelas lideranças indígenas das aldeias pudessem se informar sobre a legislação da Educação Básica em vigor e obter o diploma exigido por ela.

Célia Xakriabá, em sua dissertação de Mestrado, registra a mudança radical ocorrida a partir do ingresso de professor@s indígenas nas escolas da comunidade. Considerando que houve um movimento inverso, que ela denominou “amansamento da escola”, a escola passou a se adequar às demandas da comunidade e “passou a respeitar a cultura local, estabelecendo interlocução com os modos de viver e fazer do Povo Xakriabá”. (CORRÊA XAKRIABÁ, 2018:133) Como ela bem lembra, a comunidade já existia, foi a escola que chegou depois.

A prática de organizar a escola de acordo com os tempos da aldeia - como o tempo da seca e das águas - consiste em uma importante estratégia de diálogo entre os conhecimentos tradicionais e as demais formas de conhecimento. É parte fundamental de se fazer uma educação escolar diferenciada. [...] O calendário sociocultural é importante também por trabalhar, valorizar e fortalecer as narrativas transmitidas por meio da oralidade, que é um espaço em que todos os saberes se encontram. A organização, a partir dos tempos e espaços tradicionais possibilita uma escola autossustentável, pois há autonomia para ensinar e aprender, e assim se permite que esses processos sejam ancorados na realidade de cada comunidade, a partir daquilo que lhe é relevante, quebrando, dessa forma, com o processo colonizador sobre o território, a cultura e o próprio ser Xakriabá, uma vez que o calendário potencializa as práticas subversivas já existentes na comunidade escola. (idem:129)

Assim, o calendário é flexível, pois é ancorado nas atividades sociais, com a participação de toda a comunidade, e funciona “de acordo com as mudanças climáticas, sociais, culturais, produtivas etc., pois tudo está em constante modificação, não sendo estáticos, mas em constante movimento pelas decisões e ações do ser humano”. (CRUZ XAKRIABÁ, 2013:19, apud XAKRIABÁ, 2018:130)

Célia Xakriabá se refere, ainda, às metodologias de ensino específicas do povo Xakriabá, que “passam pelos conhecimentos tradicionais dos anciões de cada comunidade, pelas formas geométricas das pinturas corporais de cada povo, ou ainda pelos modos tradicionais pelos quais os males do corpo são tratados”. (idem, ibidem)

Ensino/aprendizagem em artes nas escolas

O conceito de *arte* é relativamente recente para os povos originários. Arte é uma palavra que não existe na maioria das línguas indígenas ainda existentes no Brasil, sendo relacionada com criação. Nei Leite Xakriabá aponta a diferença entre o que se pode dizer seja a função da arte entre os indígenas e não indígenas.

A arte, para nós, tem forte ligação com a vida, com o nosso dia a dia. As pessoas que não conhecem veem um indígena pintado e imaginam que a pintura busca simplesmente uma beleza para o corpo, mas, na verdade, além da beleza, os traços representam proteção e a tinta traz energias para o corpo. Todos os objetos produzidos têm uma função para a nossa vida. Um colar, um penacho, uma pulseira, um vaso de cerâmica – tudo traz significados e uma história que vai além da beleza envolvida. São objetos utilitários e que, ao mesmo tempo, têm outras funções.

A nossa arte é também ativista, porque de certa forma leva a informação do nosso povo, denuncia as violências sofridas, carrega a história da nossa luta e do nosso território. Nas viagens que temos feito temos percebido o quanto o trabalho artístico é importante, pois muitas pessoas passaram a nos conhecer através da nossa arte. (LEITE XAKRIABÁ, 2021)

A Lei nº11645/2008, que altera a Lei nº 9.394/1996 (que já havia sido modificada pela Lei no 10.639/2003), estabeleceu a inclusão no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena’”, determinando, no Artigo 26, parágrafos primeiro e segundo, que o conteúdo programático deve conter “diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos”. Privilegia, como mais afeitas a ministrarem tais conteúdos, “áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras”. (BRASIL, 2008)

A partir da colocação de Nei Leite Xakriabá e do que determina a Lei, várias perguntas podem ser feitas: como se pode aprender sobre arte indígena, para poder ensinar? O que é importante aprender para poder ensinar? Onde é possível aprender? O que é possível ensinar? Por onde começar?

Tales Faria pondera que

Por mais que as etnias brasileiras não contemham ou não continham, em seu idioma original, a palavra arte ou correlato, o contato com os colonizadores, missionários, antropólogos, profissionais da cultura, artistas e sociedades urbanas como um todo, trouxe-lhes uma série de conceitos, que foram apropriados e ressignificados por elas. Nesse sentido, a designação artes indígenas traz, em potência, os sentidos indígenas, assim como os valores da

tradição museal. Não obstante, volta-se a dizer da tendência em dissimular os conceitos indígenas, ao apresentá-los em museus e galerias de arte, por meio de dispositivos, ambientes, condições de visibilidade e tradições filosóficas alheias às suas culturas, o que flerta com o roubo de agências e tradições, à luz da reflexão de Denilson Baniwa. (FARIA, 2020:110)

O autor faz, ainda, uma indicação de como foi um dos procedimentos que, especificamente, norteou sua pesquisa.

[...] o primeiro passo seria cumprir os protocolos éticos e científicos das nossas universidades: investigar e conhecer a fundo os protocolos éticos e científicos/culturais de um povo indígena específico. [...] Na medida em que acompanhava os mestres, refletia junto com eles, me colocava em discussão e reconhecia a necessidade de “não saber” o que acontecia, questionava os meus primeiros passos na pesquisa. Quanto mais aprendia, sentia cada vez mais a necessidade de desconstruir e reconstruir o meu lugar enquanto pesquisador e professor. (FARIA, 2020:325)

Cumprir protocolos éticos é estar continuamente em sintonia consciente do respeito devido aos povos originários, reconhecendo sua condição de detentores de saberes importantes e de culturas diferentes da nossa. É se inteirar das formas de viver e de tratar a vida desses povos, sem julgar ou aplicar nossos parâmetros de certo e errado, bom ou mau, mais importante menos importante etc.

Tratá-los como mestres supõe aceitar que são eles os que vão nos guiar, seja pessoalmente - quando possível -, seja por meio de suas palavras e imagens. Por isso a importância de reconhecer o “não saber”, de estarmos abertos à desconstrução do nosso próprio modo de pensar, aceitando os desafios que isso acarreta.

Em não sendo possível ir a uma aldeia ou local para mergulhar – mesmo que minimamente, por pouco tempo – na cultura local, o mergulho via estudo precisa ser pleno, aberto, respeitoso e acatador.

É preciso lembrar que há um tempo necessário para que as passagens aconteçam. Respeitar esse tempo também faz parte do desafio.

E, também, é preciso buscar fontes primárias para aprender. Nei Leite Xakriabá lembra que há um cuidado a ser tomado.

Nem sempre quando os outros falam por nós, o fazem de forma real, por mais bem-intencionados que sejam. Muitas vezes cometem equívocos. Agora é a hora de começarmos a falar por nós mesmos. A universidade precisa conhecer melhor as nossas práticas. Uma forma de contribuirmos

para que essas informações circulem é ocupar esses espaços, começar a falar, a escrever e a mostrar essas coisas. Os nossos filósofos indígenas, nossos pensadores, não são reconhecidos. A universidade precisa olhar para essas pessoas e começar a tratar dessas questões em suas aulas, em suas disciplinas. Durante muitos anos, a universidade enviou alunos e professores para fazer pesquisas sobre nós. Hoje somos também pesquisadores do nosso povo. (LEITE XAKRIABÁ, 2021)

Buscar como fontes os pesquisadores indígenas, que nem sempre estão em revistas renomadas, mas sim em seus próprios periódicos *online*, ou em *blogs* e nas redes sociais, citá-los nos trabalhos acadêmicos e dar-lhes o devido crédito deve fazer parte de nossa vivência enquanto docentes comprometid@s com a ética.

Usar essas fontes nas aulas de Arte das escolas não indígenas, quer sejam elas especializadas ou nas quais se faça um trabalho transversal com outros componentes curriculares, é essencial para que noss@s estudantes também se acostumem a respeitá-las como fontes de possíveis construções de conhecimento sobre arte.

Isso também ajuda no reconhecimento de que os povos originários são nossos contemporâneos, não estão localizados somente em séculos passados. Assim como nossos antepassados se vestiam diferentemente de nós, usavam outros tipos de utensílios, comiam outras comidas etc., e foram se modificando os costumes, eles também foram modificando suas vidas a partir das demandas dos tempos. A grande diferença é que, na maioria das vezes, desprezamos a sabedoria dos nossos antepassados e eles a respeitam e cultivam como uma relíquia preciosa, digna de ser lembrada e vivificada. Usufruem das tecnologias contemporâneas sem desprezar, na sua essência, as que as antecederam.

Talvez seja esse o grande segredo de conseguir aprender pelo menos um pouco de outras culturas: buscar a essência de como vivem e do que sabem dos seus ancestrais. E, também, talvez seja esse o segredo de conseguir ensinar um pouco de outras culturas: incentivar @s estudantes a buscarem informações sobre seus antepassados, sua vida e seus saberes, valorizando o que encontram, tanto de si quanto d@s outr@s.

Uma posição que é comum a vári@s artistas indígenas, é a ideia de que a arte também é um instrumento para a retomada de sua cultura, tanto no que se refere à língua original, quanto aos costumes e aos princípios que lhes foram confiscados. A escola, enquanto lugar privilegiado de construção de saberes, tem papel fundamental na formulação de atitudes

éticas e deve fortalecer as estéticas plurais, respeitando e contribuindo, na medida do possível, para essa retomada.

Arte Indígena Contemporânea ou Arte Contemporânea?

Pode-se dizer que @s artistas indígenas contemporâne@s, cada qual por suas razões, já tratam como sendo arte muitas das suas mais diferentes expressões. Qual seria, então, a necessidade de qualificar para distinguir as obras feitas por membros dos povos originários? Por que não simplesmente inclui-l@s como mais um@ artista que atua nos tempos atuais?

Culturas com diferentes pressupostos não podem ser englobadas a uma historiografia etnocentrada sem serem roubadas – como bradou Denilson Baniwa, na 33ª Bienal – de suas tradições, epistemologias, filosofias e concepção de *história*. Talvez seja possível concluir que, para diferentes culturas e artes, existem diferentes escritas, ou melhor, diferentes formas de registro e difusão de conhecimento. (FARIA, 2020:98)

Jaider Esbell, artista, artista visual e performer, insiste na sequência “Arte Indígena Contemporânea” (AIC), em primeiro lugar porque a arte é originalmente feita por indígenas e depois acontece de ser contemporânea; em segundo lugar porque ainda é necessário chamar a atenção para que há artistas indígenas atuantes nos dias atuais, e sua arte deve ser valorizada.

Então vamos colocando essas palavras, essas proposições, como a própria AIC. Buscar esse contraponto, de chamar de arte indígena contemporânea, até porque precisamos nos sentir ali dentro, não é? Enquanto essa ideia da autoria também, passando já para o campo do pensamento. (ESBELL, 2021:15)

Para a batalha por se manter estrategicamente rebelde sem se perder na radicalidade bem nos servem os propósitos das artes; dentre estes, a cura, um tipo de serviço que a arte presta por meio da voz de expressão ou do fator expositivo de vários eventos cumulativos que precisam ser visibilizados. Suas diversas possibilidades, quando bem aplicadas, podem nos dar a chance de galgar postos antes impossíveis, visto que os caminhos para ir aos grandes palcos onde se modulam as referências de pensamentos influentes ainda são um desafio grande. Não conseguiremos sem a força das artes pois uma autonarrativa ainda é privilégio para poucos e não fazemos parte desse universo por não atendermos aos critérios da meritocracia. (ESBELL, 2020)

Jaider Esbell traz contribuições importantes sobre o txaísmo, em que o protagonismo é indígena, promovendo abertura de possibilidades de inserção nos circuitos interculturais das artes contemporâneas, com relações afetivas e respeitadas.

Rember Yahuarcani, artista e poeta peruano, em 2003, começou a exibir seus trabalhos como “arte indígena” e, a partir de 2007, tem buscado abrir espaços para apresentar suas obras como “pintura indígena”. Ele insiste em declarar que é arte contemporânea com raízes na história e tradição indígenas, com identidade e estilo próprios.

Mi obra es un camino visual por los mitos e historias de los seres que pueblan el universo físico y espiritual de la Amazonia, especialmente el universo de la nación al que pertenezco. Los mitos son los ríos de nuestra memoria. Son vida. Son el origen. En ellos está nuestro pasado, presente y nuestro preciado futuro. Los mitos son los ríos donde navega la memoria de nuestros abuelos y allí debemos pescar las palabras sabias de resistencia contra el olvido, la discriminación y la exclusión. (YAHUARCANI, 2014:198)

Sebastián Calfuqueo, artista chileno, considera que a arte tem um potencial político e diz que, nos últimos anos, muitos criadores de origem mapuche têm ganhado terreno com propostas que mostram as reivindicações históricas com a realidade atual em suas obras.

Werkén fue el momento de esplendor de un trabajo muy intuitivo sobre mi origen mapuche que empecé a fines de los 90. Está relacionado con el tema de la ritualidad porque el kollón es un puente entre el mundo real y el mundo espiritual. El kollón es la protección del machi. Y esa conexión espiritual en mi trabajo ahora se ha intensificando. (apud ESPINOSA A., 2019)

Arissana Pataxó, artista e professora, define

como arte as diferentes expressões que os Pataxó produzem, embora pouco importe para os Pataxó o que este termo “arte” queira significar. Interessa mostrar que a arte produzida pelos Pataxó, povo do qual faço parte, está implicada com sua identidade étnica. No caso dos adereços, objetos que carregam sobre si o peso de um modo próprio e específico de vida de uma sociedade, isso é bastante visível no modo de fazer, de ensinar, de extrair a matéria prima e de produzir os adereços. (PATAXÓ, 2012:12)

Denilson Baniwa, artista visual e performer, diz que todo o território brasileiro é indígena, considera que “As artes indígenas, que se reinventam e se desdobram, encaram a galeria como um território a ser conquistado, ou melhor, retomado. Assim, a arte é também um instrumento para a retomada do território”. (apud FARIA, 2020:43) Declara que são

muitas as tentativas de apagar ou manter em no passado, como se fossem mitos, @s indígenas e suas artes. Mas não conseguiram e não vão conseguir, uma vez que tanto @s indígenas quanto suas memórias estão viv@s.

Por mais que o concreto, por mais que o ferro e as estruturas coloniais tentem apagar esse território indígena, ele continua sendo território indígena. Como do concreto das cidades, no mais alto prédio, consegue nascer uma planta, assim é a gente. (BANIWA, 2019, 35min55s apud FARIA, 2020:43).

Daiara Tucano, artista visual, diz que, “em sua língua, não existem termos para galeria, curador, nem museu, mas existem os conceitos de visão, aprendizagem e transformação, que ela associa ao que chamamos de arte. [...] pensa que talvez não se possa, nem se deva traduzir algumas coisas”. (apud GOLDSTEIN, 2019: 92)

Nei Leite Xakriabá, ceramista e professor, considera essencial que a escola indígena considere o ensino/aprendizado dos processos tradicionais da cerâmica, até como uma maneira de preservar a tradição e participar da retomada da cultura de seu povo. Diz que, ao aperfeiçoar sua prática artística, busca

despertar nas pessoas o interesse em conhecer nossa realidade, nossa história de luta e resistência, de forma a diminuir o preconceito da nossa sociedade sobre os povos indígenas. Além disso, me instrumentalizo melhor para contribuir para o ensino de Arte nas escolas dos Xakriabá. (LEITE XAKRIABÁ, no prelo)

Considera, ainda, que a prática artística tradicional deve vir com as inovações de cada artista ao confeccionar suas peças, considerando a cerâmica como arte ensinada pelos ancestrais, mas continuada pela criação em cada época.

Algumas considerações

Diante dos desafios de se considerar a presença das Artes Indígenas Contemporâneas - AIC no contexto do ensino/aprendizagem de Arte no contexto escolar não indígena, a única possibilidade não viável de atuação docente é a de não tomar conhecimento do que estão produzindo - teórica, crítica e conceitualmente – @s artistas indígenas e pesquisador@s não indígenas debruçad@s sobre o tema, não como algo exótico, mas como algo essencial para a

formação humana d@s estudantes e de si mesm@s.

Não é possível que a escola não indígena fique alienada dessas questões. É preciso que contribua para a extinção da ignorância e do preconceito a respeito dos povos originários e de sua cultura. A comunidade escolar precisa ser coparticipante das lutas dos povos originários, buscando neles fonte de informações fidedignas e de inspiração para suas próprias maneiras de viver com a natureza e com as comunidades das quais fazem parte.

Referências

ESBELL, Jaider; BANIWA, Denilson; BERBERT, Paula; DINATO, Daniel; LEMOS, Beatriz. Teias afetivas: a urgência indígena. **Jornal de Borda**, n.6, março de 2019. ISSN 2359-3954.

Disponível em: <http://tendadelivros.org/jornaldeborda/wp-content/uploads/2019/06/borda-6-baixa-simples.pdf> . Acesso em: 5 dez. 2021

ESBELL, Jaider. **Autodescolinização** – Uma pesquisa pessoal no além coletivo. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/> Acesso em: 10/11/2020.

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 14-48, jan.-jun. 2021. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae> Acesso em: 12/12/2021.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n.46, p. 11-39, jan/jul, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241> Acesso em: 12/04/2019.

ESPINOZA A, Denisse. El arte mapuche contemporáneo y la obstinada defensa de sus Orígenes. **Latercera**, 14/02/2019. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2019/02/14/arte-mapuche-defensa-origenes/> Acesso em: 23/12/2021.

FARIA, Tales Bedeschi. **Artes indígenas e a escola não indígena: a retomada da cultura entre os Pataxó e os Xakriabá**. 2020. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 367p.

FARIA; Tales; SILVA, Vanginei. (2020). Artes do povo Xakriabá e a escola monoepistêmica: desafios metodológicos. **Revista GEARTE**. Porto Alegre, v.7, n.3, p.553-580, set./dez. 2020. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>

GOLDSTEIN, Ilana. Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: Povos indígenas e arte

contemporânea no Brasil. **MODOS**, v.3, n. 3, p.69-96, set./dez. 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/336228692> Acesso em: 22/10/2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Cia das Letras, 2020. KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LEITE XAKRIABÁ, Nei. **Retomando práticas adormecidas na memória dos nossos anciões, nossos livros vivos**. (no prelo)

MUNDURUKU, Daniel. Curso Formação e Saber Indígena: Identidade e Diversidade. **Instituto Conhecimento Liberta**. Aula do dia 07/02/2022.

<https://membro.icl.com.br/aula/aula-01-o-indio-que-mora-em-mim/>

XAKRIABÁ, Nei Leite. Ensinar sem ensinar. **Piseagrama**, Belo Horizonte, nº 15 [conteúdo exclusivo online], dezembro de 2021. Disponível em: <https://piseagrama.org/ensinar-sem-ensinar/> Acesso em: 12/01/2022.

PATAXÓ, Arissana Braz Bonfim de Souza. **Arte e identidade**: Adornos corporais Pataxó. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Centro de Estudos Afro-Orientais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 92p.

<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/14122>

XAKRIABÁ, Célia Nunes Corrêa. **O Barro, o Genipapo e o Giz no fazer epistemológico de Autoria Xakriabá**: reativação da memória por uma educação territorializada. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais) - Centro de Desenvolvimento Sustentável, Universidade de Brasília, Distrito Federal, 218p.

YAHUARCANI, Rember. Los ríos de nuestra memoria. **Mundo Amazónico**, Bogotá, n.5, p.197-209, 2014. Disponível em:

<https://unal.academia.edu/search?q=MUNDO%20AMAZONICO%205,%202014%20|%20197%20-209%20|%20%C2%A9%20Rember%20Yahuarcani%20|%20ISSN%202145-5082%20|>

Acesso em: 12/12/2021

Lucia Gouvêa Pimentel

Graduada em Belas Artes, Mestre em Educação (UFMG), Doutora em Artes (USP). Professora Titular da EBA/UFMG, atuando na pós-graduação, com ênfase em Ensino/Aprendizagem em Artes e diversidade. Editora da Revista CLEA com Dora Águila (Chile). Líder do Grupo de Pesquisas Ensino de Arte e Tecnologias Contemporâneas e membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Arte/Educação Borrando Fronteiras (CNPq).

luciagpi@ufmg.br

<https://sway.office.com/E8XTuDUE7rtc2dFB?ref=Link>

**“Eu cheguei agora nesta nova aldeia”:
poética e política na autodemarcação Tuxá de D’zorobabé** ^[1]
“I just arrived on this new village”:
poetics and politics in Tuxá’s D’zorobabé ‘autodemarcation’

Leandro Durazzo
leandrodurazzo@gmail.com.

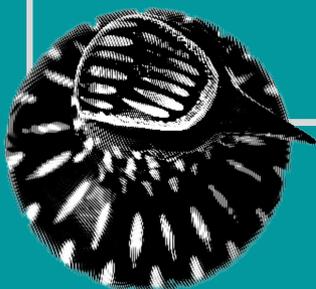
Resumo: O povo Tuxá de Rodelas/BA iniciou, em 2017, uma autodemarcação em D’zorobabé, território historicamente habitado por seus antepassados. A constituição de uma nova aldeia em território tido pelos Tuxá como território ancestral mobiliza novas formas de organização política, mas também formas renovadas de ocupação do espaço e uma elaboração enunciativa de tal reabitação. Veremos, pela análise poética de um toante, linha musical cantada nos rituais do toré tuxá, como os sujeitos envolvidos na autodemarcação reconfiguram suas compreensões de habitação e ocupação territorial pela potência significativa da palavra, cuja performatividade constitui mundos de sentido e experiência.

Palavras-chave: Territorialidade; Política indígena; Poética; Performance; Autodemarcação.

Abstract: Tuxá Indigenous people from Rodelas/BA has started in 2017 the; autodemarcation of D’zorobabé, a historically territory dwelled by their ancestors. The; formation of this new village upon a place Tuxá calls ancestral land stimulates new; organizational ways of politics besides renewed ways of living the place. It also promotes; innovative ways of talking about the dwelled place. By means of a poetic consideration of a; toante, a musical verse from the ritual called toré, this paper will examine how people; involved in autodemarcation rebuild their understanding of dwelling and territorial; occupation, doing this by the performative power of the speech.

Keywords: Territoriality; Indigenous Politics; Poetics; Performance; ‘Autodemarcation’.

[1]: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil: (CAPES) – Código de Financiamento 001.



Introdução

O povo indígena Tuxá de Rodelas/BA habita uma aldeia contígua à cidade, chamada Aldeia Mãe, bem como, uma zona urbana do município à margem do rio São Francisco (Salomão, 2006; Santos, 2008). Desde a construção da barragem de Itaparica pela CHESF, nos anos de 1980, e posterior inundação de grandes áreas da região (dentre as quais a antiga cidade de Rodelas e a fluvial Ilha da Viúva, território tradicional tuxá), este grupo encontra-se sem terras coletivas nas quais cultivar, criar animais e praticar tradições rituais como o *toré*¹ e os *trabalhos da ciência* (Cruz, 2017).

Por tal histórico de deslocamento forçado e ausência de uma compensação fundiária apropriada, em anos recentes os Tuxá passaram a reivindicar com mais ênfase a demarcação de um território ainda em Rodelas, mas já afastado do centro urbano do município. D'zorobabé, como é chamado na língua Dzubukuá que o povo Tuxá tem revitalizado (cf. Durazzo, 2019, 2021), ou Surubabel, como também é conhecido o lugar, consta na literatura historiográfica e etnológica como uma das primeiras porções do território marginal do rio São Francisco que os antigos índios Rodeleiros, antepassados dos Tuxá, ocuparam no que hoje é o estado da Bahia (Cabral Nasser, 1975; Gomes, 1986; Sampaio-Silva, 1997; Salomão, 2006; Durazzo, 2019). Daí a força com que compreendem D'zorobabé a partir de sua ocupação histórica, de sua experiência territorial (Vieira, Amoroso, Viegas, 2015), dimensão que também confere certa antiguidade à própria identificação dos Tuxá com o Sertão de Rodelas, como já se chamava grande parte daquela região no período colonial (Galindo, 2004, p.17).

Em agosto de 2017, os Tuxá então *autodemarcaram* um perímetro em D'zorobabé e lá procederam à criação de uma nova aldeia. Tal *autodemarcação*, como frisam, tem o intuito de acelerar os procedimentos formais de identificação, delimitação e posterior homologação de uma Terra Indígena (TI) Tuxá na região de D'zorobabé, algo que vem sendo requerido junto à Fundação Nacional do Índio (FUNAI) desde pelo menos 2003 (cf. Durazzo, 2019, p.69-ss). Em 2017, tais procedimentos demarcatórios pareceram mais exequíveis após uma sentença judicial multar FUNAI e União por danos coletivos ao povo Tuxá, determinando que se criasse Grupo de Trabalho para a execução do processo de demarcação. A sentença estimulou os Tuxá a realizarem essa *autodemarcação* com vistas

¹ Como regra geral, este artigo utiliza termos em itálico quando se tratarem de categorias nativas, expressas e ratificadas por nossos interlocutores.

a pressionar a demarcação pela FUNAI, e tal *autodemarcação* deu origem a uma série de acomodações e rearticulações políticas e territoriais no seio da própria etnia.

Desse modo, os Tuxá de Rodelas começam a construir um espaço novo em um território antigo. E não apenas antigo, mas território *dos antigos*, pois historicamente habitado por seus antepassados desde antes da subida para o local da atual Rodelas (cf. Cabral Nasser, 1975; Sampaio-Silva, 1997). Assim, a *autodemarcação* enfatiza um novo momento de possibilidade e engajamento étnico-político (de afirmação étnica e territorial) que faz com que vários grupos tuxá, várias de suas instâncias de organização internas (lideranças tradicionais, diferentes grupos familiares e cacicados que nas últimas décadas se formaram) encontrem um projeto de convergência possível, ainda que pontual.

Graças à perspectiva de um território reconhecido pelo Estado, a ser demarcado e regularizado como Terra Indígena, distintos grupos políticos tuxá percebem a possibilidade de *somar na luta* de uma forma consideravelmente coordenada nesse momento. Daí a *autodemarcação* se constituir não apenas como uma reorganização da relação com a terra, com a territorialidade e com o espaço sagrado porque *dos antigos*, mas também por permitir novos arranjos de convivialidade e convivência política entre diferentes atores envolvidos na luta política da comunidade. A partir da *autodemarcação* começa a haver a retomada de vivências e experiências muito diretas de uma territorialidade bastante significativa, no sentido de uma habitação intensa em território que cultural e tradicionalmente confere ao povo senso de identidade étnica sempre valorizado.

Levantando uma nova aldeia, construindo casas divididas por grupos familiares, barracões mais ou menos coletivos – com algumas áreas efetivamente coletivas – e estabelecendo uma ocupação diária da *terra ancestral*, os Tuxá retomam práticas de convivialidade bastante abaladas pelo episódio da barragem, pela mudança para uma aldeia urbana e – talvez principalmente – pelo distanciamento efetivo da nova cidade de Rodelas da margem do rio São Francisco.

Antes, na velha cidade, as casas da aldeia tuxá eram dispostas em duas fileiras, uma defronte à outra numa única rua, e por detrás de uma das filas de casas estava a margem do rio, onde se vivia ativamente. Com a mudança, a aldeia se distanciou algumas centenas de metros da margem, o suficiente para alterar as relações tuxá com o curso d'água (mudança também devida, claro está, à implementação de sistemas de esgotamento e água encanada providos como contrapartida pela inundação da velha cidade).

Ainda que a Aldeia Mãe possua parte de seus poucos hectares sem construções urbanas, hoje essas áreas se encontram ocupadas por roças majoritariamente de coco, produto monocultivado na cidade, afastando ainda mais os índios do encontro cotidiano

com as águas já não mais correntes do São Francisco.

Com a *autodemarkação*, os índios passam a precisar das águas do São Francisco para abastecimento doméstico, e mesmo a pesca para alimentação diária readquire importância que a vida urbanizada ofuscara. Daí a significativa mudança na relação dos Tuxá com o *território ancestral*: este não apenas permanece como território *dos antigos*, mas agora é espaço *dos antigos* onde os atuais Tuxá vivem – por mais que ainda não tenham estabelecido residências fixas e permanentes na nova aldeia, ocupando a *autodemarkação* em um sistema de dupla morada, alternando o tempo em D'zorobabé com outro passado na Aldeia Mãe.

Vale apontar que o território de D'zorobabé, onde hoje se consolida esse processo de reabilitação, é área reconhecidamente ocupada pelos Tuxá e por seus antepassados, os índios Rodeleiros (cf. Gomes, 1986; Salomão, 2006; Santos, 2008). Sobre isso atestam diversos registros documentais, históricos, missionários, jurídicos e mesmo a memória não apenas dos Tuxá, mas também dos habitantes não-indígenas de Rodelas (Fonseca, 1996). Ao caráter *ancestral* da terra, conferido pela experiência tuxá de uma territorialidade, soma-se, portanto, o caráter histórico e documentalmente atestado do antigo território – antigo, mas contemporâneo graças à ocupação que a *autodemarkação* estimula.

A dinâmica política de reorganização social dos Tuxá em Rodelas, em face da *autodemarkação*, incita-nos a pensar sobre processos cotidianos de ocupação e (re)habitação do território, tido pelo grupo como *terra ancestral*. Tal ancestralidade é perspectiva indígena que abrange tanto os usos e a ocupação tradicional de D'zorobabé quanto a antiguidade de tal ocupação, que remonta aos antigos índios Rodeleiros da região. Por meio dessa ideia de ancestralidade, a *autodemarkação* não apenas conduz os Tuxá à lida com a terra e com a organização ocupacional e de manejo do espaço (com seus recursos hídricos, de pesca e cultivo de roças abertas nos fundos dos barracões levantados), mas também os conduz ao trato direto com a dimensão mais-que-humana daquele espaço considerado *cosmologicamente forte*.

Por ser território ocupado desde os antepassados – e onde alguns dos *antigos*, *brabios* e *encantados* ainda se encontram – a política indígena e as práticas rituais inicialmente levadas a cabo como ocupação fundiária na *autodemarkação* adquirem novos sentidos. Pela via da habitação do lugar, bem como da performatividade intensificada tanto nas práticas rituais quanto na cotidianidade da *autodemarkação*, ocorre certa modulação do *território ancestral* de D'zorobabé, estabelecendo o lugar (re)habitado como potência política de reivindicação de direitos territoriais. Pela performatividade imbuída no discurso

sobre o território, bem como pela expressão discursiva e poética que veremos acionada quando de um ritual tuxá, pensaremos a vivência do lugar como expressão performativa tanto de um presente politicamente implicado quanto de uma experiência histórica de territorialidade.

Considerações sobre performance e ritual

Este texto visa analisar brevemente, por meio de perspectivas compatíveis com os estudos de performance, um acontecimento observado a partir do contexto da *autodemarkação* tuxá de D'zorobabé, mas enfocando uma performance de toré, dança ritual étnica, que teve lugar na Aldeia Mãe. Para tanto, referenciaremos determinados elementos narrados tanto em suas modalidades mais – diremos – *performáticas* (Turner, 1982; Schechner, 2004; Schieffelin, 1985) quanto em suas características propriamente – diremos ainda – *performativas* (Austin, 1965; Peirano, 2006; Bauman, Briggs, 2006).

A distinção que esboçamos acima, entretanto, não pretende separar radicalmente duas, ou mais, esferas de entendimento presentes no que temos por *performance*. Nossa distinção conceitual e analítica tem a motivação de apenas estabelecer pontos de entrada razoavelmente diversos, ainda que compatíveis – e às vezes complementares –, sobre performance tomada em seu sentido mais amplo, qual seja, a execução de determinada atividade, seja verbal/comunicativa (como no caso mais *performativo*), seja corporal/não-verbal (quando se apresenta *performática*).

O toré é um dos modos performáticos mais recorrentes, no Nordeste, para que os povos indígenas demarcuem seu pertencimento étnico e se expressem ritual e coreograficamente, tanto intra- quanto intereticamente. Pela condição diacrítica bastante evidente da dança ritual, o toré é um dos modos privilegiados pelos quais tais povos se apresentam quando de encontros com representantes do Estado (FUNAI, outros órgãos não-indígenas), seja para reivindicar direitos a eles assegurados, seja para iniciar o encontro sob os bons augúrios dessa performance e dos *encantados*, seres mais-que-humanos a quem esse ritual muitas vezes também se dirige.

Os Tuxá são reconhecidos na literatura por terem auxiliado inúmeros povos do Nordeste, ao longo das décadas, a recuperarem e fortalecerem seus próprios modos de fazer ritual, aí incluído o toré (Grünwald, 2005; Carvalho, 2011). É seguro afirmar que todo toré se insere no que mais adiante indicaremos como um complexo ritual, a *ciência do índio*. Ou seja, o toré não é performance que se baste por si, mas faz parte de um vasto repertório de práticas, performances e cosmovisões que ampliam o mundo habitado pelos indígenas, complexo que se manifesta poética e coreograficamente em situações como na dança do

toré.

os Tuxá realizam essa dança formando duas filas paralelas, uma só de homens, e outra de mulheres, sendo que o primeiro da fila também é um homem. As duas filas ficam de frente para os mestres de cabeceira, que são os mais velhos da aldeia, ou pessoas que tem um conhecimento maior da “ciência do índio”, que orientam o ritmo e as linhas a serem cantadas. A medida que são cantadas as linhas de toré, as duas filas começam a se mover comandadas pelos dois líderes que estão na frente de cada uma. Todos de acordo com o ritmo do canto e junto com a marcação do maracá, vão dançando e caminhando intercalando uma pisada forte [...] As duas filas abrem para o lado de fora, e dançando, se direcionam para o fundo, até todos ficarem de costas para os mestres de cabeceira. Então, independente de quantas pessoas tiverem em cada fila, os dois que lideram cada uma delas, saem ao mesmo tempo e na mesma linha para o lado de dentro, e retornam dançando toré até chegarem novamente em frente dos mestres de cabeceira. Esse movimento cíclico se mantém por todo o toré. (Salomão, 2006. p.120-121).

À coreografia do toré tuxá vem se somar um caráter performativo que aqui nos interessará sobremaneira, como veremos. Este dirá respeito não apenas ao que se apresenta pelos corpos em dança, pelas pisadas marcadas no chão ou pelo balanço do maracá, mas também por aquilo que se faz com palavras (cf. Austin, 1965). Sendo parte de um complexo ritual, o toré é complexo também em suas articulações de ação e sentido: sendo dançado e cantado, remete-nos à performance que está ali sendo bailada (muitas vezes chamada de *brincadeira* ou *folgado*), mas também nos remete à amplitude do universo habitado pelos dançarinos (daí os *toantes* fazerem sempre referência aos antepassados indígenas, aos santos católicos e aos *mestres encantados*). “Se é difícil traduzir o toré, é porque talvez ele não seja substância, mas o meio pelo qual a essência indígena se organiza. O toré não é léxico, mas (quem sabe?) uma gramática flutuante em matas encantadas” (Grünwald, 2005, p.29).

Não insistiremos no fato, já muito trabalhado pela literatura etnológica, do toré como “regime do índio do Nordeste” (Grünwald, 2005). Por tal *regime*, consideram-se o toré e outras práticas indígenas como elementos diacríticos a partir dos quais os povos da região têm afirmado, há séculos, sua indianidade e seu estatuto diferencial frente à sociedade nacional envolvente (Pacheco de Oliveira, 1999; Carvalho, 2011). Para o escopo deste texto, deve-se entender o toré e outras práticas étnico-rituais como um complexo de ações, atuações e articulações sociais que se expandem por diferentes redes, sejam estas sociais em seu sentido amplo, sejam políticas em seu sentido estrito e institucional (quando da comunicação com órgãos reguladores como a FUNAI, por exemplo), seja, ainda, como modulações de um complexo comunicacional sociocosmológico que intensifica as relações

entre indígenas e seres mais-que-humanos, tais quais os *encantados* que habitam o *território ancestral* (Alarcon, 2013, para os Tupinambá; Cardoso, 2018, para os Pataxó; Souza, 2018; Durazzo, 2019, para os Tuxá).

O entendimento desse complexo sociocosmológico confere, para os indígenas e para as análises que sobre eles são feitas, um elevado grau de inteligibilidade. Assim, toré, a dança ritual, não será apenas dança ritual, mas um elemento sempre inserido numa rede de relações significativas, sociais, humanas e mais-que-humanas, cuja indianidade se acentua a cada iteração. Haverá, também, uma condição performática e performativa fundamental de tais ações rituais: um toré dançado reforça o engajamento étnico com relação à própria performance coreográfica e ainda com o lugar em que se dança, enquanto cada verso cantado, cada *toante*, reitera os sentidos étnicos ali compartilhados e amplia as possibilidades de entendimento do mundo habitado.

Essa rede intrincada de ações e concepções rituais, sociocosmológicas, já recebeu interpretações bastante refinadas sob a perspectiva de um “complexo ritual da jurema” (Nascimento, 1994), “complexo sociocultural da jurema” (Sampaio-Silva, 1997), de um “complexo xamânico do toré” (Andrade, 2008), um “complexo ritual pankararu” (Carvalho, Reesink, 2018) e ainda de um “complexo ritual da *ciência*” (Durazzo, 2019). Em 1994, Marco Tromboni Nascimento dizia, com relação aos povos indígenas do Nordeste, que “a linguagem ritual, melhor que outras, se presta à organização política desses grupos, reunindo ambas as características, organizativa e de demarcação simbólica de fronteiras étnicas, tanto para fora como para dentro” (Nascimento, 1994, p.37).

Práticas rituais são muitas vezes tomadas como práticas religiosas estritas, isto é, um rito definido, um procedimento sacro e espaço-temporalmente circunscrito (cf. Eliade, 1992; Bourdieu, 2008). Não obstante, algumas dinâmicas rituais, como a que descrevemos adiante, fornecem-nos elementos *performáticos* e *performativos* pelos quais compreender encontros e situações rituais em sentido ampliado. Em nosso entendimento, uma performance ritual é capaz de irromper em diferentes momentos da vida social. Ritual, portanto, surge-nos como um complexo comunicacional por meio do qual os indivíduos – e coletividades – são capazes de transacionar conhecimentos, experiências e cosmovisões. Será pertinente, dado o exposto, realizarmos uma breve revisão teórica do que embasa nosso entendimento comunicacional de performance e ritual.

Entre os termos – e temas – mais classicamente discutidos na história da antropologia, ritual é das categorias que permitem um amplo leque de compreensões, interpretações e, por isso mesmo, usos. Se Victor Turner, em 1958, compreendia ritual como “o comportamento formal prescrito para ocasiões não devotadas à rotina tecnológica,

tendo como referência a crença em seres ou poderes místicos” (2005, p.49), tal entendimento não se dava, no bojo da teoria antropológica, por falta de outras chaves de leitura que não a distinção pragmatismo/crença ou materialidade/mística.

Pelo contrário, Edmund Leach proferiria conferência alguns anos depois, em 1966, quando afirmava serem os rituais humanos sistemas de mensagens, “procedimentos que veiculam informações” (Leach, 1966, p.404, tradução nossa²). A divergência com relação à posição inicial de Turner é fundamental portanto, – e aqui não nos debruçaremos sobre o fato de Turner desenvolver, posteriormente, refinamentos teóricos e analíticos em seus trabalhos sobre performance e eventos.

Esta consideração de Leach, certamente inspirada por um estruturalismo antropológico e linguístico, antecipa formulações como as de Bauman (2004; também Bauman, Briggs, 2006), como veremos. Diz Leach: “1) No ritual, a parte verbal e a comportamental não são separáveis. 2) [...] a linguagem do ritual é enormemente condensada. 3) [existem] repetição e variação temáticas [...] que superam os ruídos de interferência ao utilizarem redundâncias múltiplas” (Leach, 1966, p.408, tradução nossa³; também Leach, 1996, p.328, sobre a equivalência entre ritual e mitologia).

A equivalência entre comunicação e comportamento, entre *palavras* e *ações*, conforme Leach, serviria para compreendermos ritual como um comportamento social compartilhado e pervasivo. Como a magia em Marcel Mauss, que se sobrepõe ao mundo dado sem dele se destacar (Mauss, 2003, p.151). Rituais não seriam apenas comportamentos formais prescritos a atividades especiais – com Turner⁴, mas também com Durkheim e outros (cf. Goody, 1961) – mas determinadas condições em que comportamentos sociais seriam assumidos. Ou, ainda, que análises sociais sobre determinados comportamentos poderiam assumir, conforme Mariza Peirano muito bem explicita ao tratar dos *riots* em Stanley Tambiah (Peirano, 2002).

Ainda que alguns autores basilares da área tenham destacado as condições externas da realização de rituais como sendo fundamentais para sua constituição (por exemplo, Lévi-Strauss parecia relegar aos ritos “a execução dos gestos e a manipulação dos objetos”, enquanto fazia dos mitos, das representações que estes portavam, “a via privilegiada de acesso à mente humana”, cf. Peirano, 2002, p.21), outros foram categóricos

² No original: “information bearing procedures”.

³ No original: “In ritual, the verbal part and the behavioural part are not separable. 2) [...] language of ritual is enormously condensed. 3) [there is a] thematic repetition and variation [...] overcoming noisy interference by the use of multiple redundancy”.

⁴ Ronald Grimes notou “a surpreendente pobreza da definição de ritual” de Turner, acima citada e nunca revista (Cavalcanti, 2012, p.109), bem como “a natureza assistemática de suas teorias de ritual” (idem), ainda que após A floresta de símbolos Turner tenha ampliado seu leque de métodos interpretativos, quer em rituais, festividades ou performances.

ao equivaler mitos e ritos, palavras e ações, eliminando de suas abordagens a antinomia acima referida.

Nesta perspectiva, Edmund Leach continua afirmando que “não é o caso de dizermos que palavras são uma coisa e o rito outra. A elocução é ela própria um ritual” (1966, p.407, tradução nossa⁵), nisso reforçando a perspectiva inaugurada por J. L. Austin nos anos 1950, para quem o caráter performativo da fala era ele próprio ação ilocucionária (Austin, 1965, p.99). Por outra via, de forma talvez mais nuançada, Jack Goody sugeriria inclusive uma impossibilidade de distinção entre mito e ação ritual, em sua modalidade oratória e permeada por esquecimentos e criações, como as chama – “e isso nos apresenta um quadro muito diferente do lugar do ‘mito’ naquelas culturas – não estabelecido e unitário, mas diversificado e múltiplo – e também do lugar da criatividade neles” (Goody, 2012, p.65).

Num meio de caminho, entretanto, há situações rituais que se constituem enquanto ações claramente destacadas das ações usuais, mas que se manifestam em meio a contextos extremamente cotidianos. Em termos comunicacionais, tal destaque poderia ser relacionado à noção de *evento focal* (cf. Goodwin, Duranti, 1992, p.32), em que determinados acontecimentos apresentariam, ainda de modo mais específico do que o contexto em si, condições para manifestações rituais inesperadas, por assim dizer.

No Nordeste do Brasil, em situações de intenso relacionamento dos indígenas com os entes *encantados* de sua cosmologia, por exemplo, em momentos de engajamento étnico de luta pelo território e pela asseguarção de seus direitos, observam-se irrupções rituais em contextos inicialmente não-rituais. Tais irrupções se apresentam como modos de ratificar a dimensão mais-que-humana do mundo habitado pelos indígenas, a dimensão *encantada*, diríamos, do território que os constitui (Almeida et al, 2012; Alarcon, 2013; Cardoso, 2018; Durazzo, 2019). Tais irrupções podem ocorrer de diferentes formas, desde um toré iniciado para demarcar o pertencimento étnico e a relação diacrítica de determinado encontro com não-indígenas quanto o reforço de uma indianidade intraétnica, amparada e compreendida no que já chamamos de um complexo ritual que significa e amplia o mundo habitado.

Pensar performance como poética indígena e política territorial na *autodemarkação* tuxá de D’zorobabé, assim, poderá nos auxiliar a entender não apenas a política indígena como sendo territorial, mas também sua poética – sua *poiesis*, a criação e a criatividade de um território no qual vivem desde os tempos *dos antigos*. Isso porque determinadas formas de habitação, de autodemarkação e engajamento com a territorialidade – e mesmo com as

⁵ No original: “it is not the case that the words are one thing and the rite are other. The uttering of the words is itself a ritual”.

elaborações poéticas, como aqui as denominamos – evidenciam engajamentos conjuntos de autoafirmação étnica e fortalecimento dos grupos indígenas envolvidos em determinada luta (Alarcon, 2013; Cardoso, 2018; Durazzo, 2019).

“Ao texto e à estrutura de um determinado evento [passível de análise performativa], podemos revelar uma terceira forma de estrutura emergente na performance, qual seja, a estrutura social” (Bauman, 1975, p.304, tradução nossa⁶). E aqui, por estrutura social queremos apenas indicar o contexto sociológico, de engajamento político e *autodemarkação* territorial no qual se inserem os versos que agora analisaremos. Desse modo, o *tonte* do toré assume não a qualidade de uma estrutura – rígida, normativa, estruturalista – mas aquela qualidade de um contexto interacional em que as palavras cantadas em meio à dança lançam luzes sobre um processo performativo em torno da territorialidade vivida em D’zorobabé.

Performance ritual, política territorial

Dada a conjuntura da ocupação reabilitacional do território *dos antigos* e dos atuais Tuxá, podemos retornar à ideia anunciada de uma poética indígena, política e territorial. D’zorobabé, grafia propositiva no seio de um projeto de política linguística para a revitalização do Dzubukuá (Durazzo, Vieira, 2018; Durazzo, 2019, 2021), expressa também a radicalidade que processos discursivos e enunciativos têm para o entendimento das relações com a ocupação de um território. A isso correspondem certos aspectos da performatividade discursiva (Austin, 1965) e mesmo da territorialização (Pacheco de Oliveira, 1993, p.VII) que ampliam a questão territorial para além de um sentido simplesmente fundiário. Habitar e reabitar, como observamos junto aos Tuxá em terra *dos antigos*, é ainda estabelecer pela fala e pela performance (também estético-ritual, como na dança do toré), pelo canto e pelo balanço dos maracás, um modo de significação profundo e revelador da vida indígena.

Nos primeiros meses de *autodemarkação*, uma linha de toré tuxá bastante conhecida foi pouco a pouco se reformulando, conforme a reabitação da *terra ancestral* e a frequência das performances rituais iam se adensando. Tal linha continha os versos – e aqui pedimos licença aos *mestres encantados* para reproduzi-los – “eu cheguei agora/vim da minha aldeia”. O verso “vim da minha aldeia” sempre foi bastante usado pelos Tuxá em situações de relação interétnica. Por exemplo, havendo encontro em alguma terra indígena não-tuxá,

⁶ No original: “In addition to text and event structure, we may uncover a third kind of structure emergent in performance, namely, social structure”

onde diversos povos se reunissem, os Tuxá poderiam cantar esse verso para marcar diacriticamente sua presença em terra alheia, a modo de apresentação.

A mudança que observamos em campo alterou paulatinamente o segundo verso. Em lugar de “vim da minha aldeia”, após alguns meses já se ouvia o canto de forma diferente: “eu cheguei agora/nessa nova aldeia”, verso também já presente em situações prévias de contato interétnico – nos mesmos eventos com outros povos, por exemplo –, mas que graças a D’zorobabé reconfigura seu sentido. Se antes da *autodemarcação* os Tuxá cantavam “eu cheguei agora/nessa nova aldeia” para anunciar, performativa e performaticamente, sua presença junto a outros povos indígenas, a partir do levantamento da aldeia D’zorobabé o segundo verso ganha novo significado: “essa nova aldeia” torna-se evidentemente a nova aldeia tuxá, e não mais as aldeias em terra alheia que por vezes eram cantadas.

Dentro da nova aldeia tuxá em D’zorobabé, então, canta-se a chegada à “nova aldeia”, criando uma realidade política ao mesmo tempo em que se a pronuncia – daí o caráter potencialmente performativo, de ato da fala, que vemos possível a partir de Austin (1965), mesmo que tal performatividade seja referencial e política (derivada da experiência social e histórica de *autodemarcação*) mais do que primariamente enunciativa. Pelo verso e pelo discurso performativo “nessa nova aldeia”, a referência imediata dos Tuxá passava a ser a nova habitação na terra *dos antigos*. Isso se mostra inclusive mais profícuo porque a nova aldeia é, em certo aspecto, uma aldeia até mais antiga: em *terra ancestral*, a nova aldeia adquire rapidamente a alcunha, ainda que não oficial – mas nem por isso menos ouvida junto aos Tuxá –, de “aldeia avó”, em contraste com a Aldeia Mãe de Rodelas.

Esta, cognominada “mãe” por ter permanecido próxima aos antigos territórios tradicionais hoje submergidos pela barragem de Itaparica, marca também o ponto de onde partiram outros grupos tuxá após o enchimento do lago – grupos que se organizaram em aldeias inicialmente nas cidades de Ibotirama/BA e Inajá/PE, mas que hoje também se encontram aldeados em cidades como Moquém do São Francisco/BA e Banzaê/BA. Apelidar a nova aldeia de “aldeia avó”, portanto, é remontar a uma *ancestralidade* ainda mais significativa, do ponto de vista político e territorial – e mesmo poético –, por remeter ao autorreconhecimento e identificação dos Tuxá atuais com relação aos antigos Rodeleiros, séculos anteriores a qualquer “destruição pela CHESF” (como os Tuxá designam a barragem de Itaparica, cf. Santos et al, 2010).

A nomeação de D’zorobabé como “aldeia avó” ainda enfatiza o trânsito territorial em suas múltiplas dimensões históricas, étnicas, de ocupação tradicional e também de lugar sagrado, quer pela circulação de sujeitos viventes desde antes dos tempos coloniais, quer

pela presença contemporânea de *brabios* (seus antepassados) e outras entidades cosmológicas que fazem da *terra ancestral* um espaço de *força cosmológica* indiscutível.

Observar tais formas de reabilitação, bem como as diferentes possibilidades de ocupação dos lugares e enunciações sobre eles, coloca-nos de forma bastante situada em algo que aqui chamamos poética. Essas formas de reabilitação alteram inclusive as formas de relação cotidiana, de enunciação, de afirmação daquilo que se vive, de onde se vive e de como se vive o lugar. Em suma, de como as pessoas se relacionam entre si, e como contextualizam o próprio ambiente que conjuntamente constroem – *autodemarkam* e *retomam*, para usar duas expressões de profundo significado semântico e político nos casos indígenas (Costa, 2011).

Existe uma *força* naquele lugar, por D'zorobabé ser terra *dos antigos*, secularmente ocupada, *terra ancestral* que mobiliza um tipo de performance ritual e sensibilidade cosmológica ímpares. Construir uma nova aldeia em terra *dos antigos*, onde os *brabios* permanecem e onde os viventes começam a reabitar, é acontecimento que oferece inúmeras oportunidades para um entendimento sobre modos de vida indígenas – e dos processos sempre mutáveis e moventes desses modos de viver.

Em certa ocasião, de volta à Aldeia Mãe depois de alguns dias consecutivos em D'zorobabé, presenciei uma linha de toré sendo cantada por alguns Tuxá na praça central. O contexto ainda era interétnico, pois essa reunião na Aldeia Mãe fora organizada para receber um grupo de pesquisadores da Universidade de Brasília (UnB) que estava viajando pelo Submédio São Francisco para investigar os modos pelos quais comunidades tradicionais e indígenas vinham lidando com questões relacionadas às mudanças climáticas e à desertificação a elas associadas. O que nos interessa, entretanto – e a situação social interétnica talvez amplifique tal compreensão – é uma variação poética observada num dos versos do toré, que ratificava o pertencimento étnico daqueles Tuxá num processo político de apresentação pública (dados os visitantes de Brasília) ao mesmo tempo que desdobrava o sentido histórico da territorialidade tuxá devido à *autodemarkação* de D'zorobabé.

O índio que *tirava a linha*, isto é, que a puxava para que os demais acompanhassem, pronunciou o *toante* que aqui apresentamos: “eu cheguei agora...”. Entretanto, o fazia com o segundo verso ainda mais alterado. Em vez de “eu cheguei agora/nesta nova aldeia”, o puxador assim cantou: “eu cheguei agora/*vim da nova aldeia*”. Ou seja, também havia saído de D'zorobabé e chegado novamente à Aldeia Mãe. Mas, no fundo do vozerio que acompanhava, ouvi uma voz jovem alterar inclusive esta alteração. O menino – que sabemos ser bastante envolvido com a ritualidade e as práticas religiosas da *ciência* tuxá – cantou como segue: “eu cheguei agora/*vim da velha aldeia*.”

Se considerarmos o que Bauman e Briggs (2006) nos estimulam a pensar com relação à criatividade poética de enunciados como o do toré aqui descrito, talvez vislumbremos um caminho para pensar política, poética e outras formas de ação social de maneira interligada. Como dizem os autores:

a poética tem sido freqüentemente marginalizada por antropólogos e lingüistas que crêem que os usos estéticos da linguagem são meramente parasitários de áreas “centrais” da lingüística, como a fonologia, sintaxe e semântica, ou de campos da antropologia como a economia e a organização social.” (Bauman, Briggs, 2006, p.187).

Quando o situamos em seu contexto social, político e histórico – para não dizer do complexo ritual da *ciência* que ampara o toré – o verso alterado no exemplo acima reforça uma realidade performativa única. Por meio da derivação para o verso “vim da velha aldeia”, a *autodemarkação*, ação política carregada de sentido e mobilizadora de inúmeras relações sociais (Souza, 2018; Durazzo, 2019), ganha uma dimensão de performatividade explícita.

Ao “tomar os atores [*performers*] e membros da audiência não como simplesmente fontes de dados, mas como parceiros intelectuais que podem fazer contribuições teóricas substanciais” (Bauman, Briggs, 2006, p.190), avançamos o entendimento sobre um complexo ritual como o indicado. O papel da criatividade e da inovação derivativa, que pouco acima chamamos de poética, é expediente há muito observado pela literatura etnológica com relação aos repertórios musicais e performáticos no Nordeste (Pereira, 2005, 2011; Albuquerque, 2005; Herbeta, 2006; Durazzo, 2019). O que aqui surge como um enfoque talvez inusual, se não inovador, é a percepção do próprio pesquisador como audiência acústica a partir da qual processos poéticos ganham inscrição em texto.

Considerações finais

Pelo descrito, bem como pela conjuntura sociopolítica e ritual introduzida anteriormente, percebemos como a variação do *toante* tuxá contribui para o adensamento de distintas frentes de engajamento étnico. Por um lado, a performance coreográfica do toré na Aldeia Mãe cataliza um momento de manifestação profundamente indígena. Ao mesmo tempo, sendo toré realizado em meio ao processo dinâmico de *autodemarkação*, manifesta também sentimentos coletivos de uma territorialidade vivida, experimentada temporalmente e reavivada pela própria reabitação de D'zorobabé. Por fim, resta-nos frisar que a observação participante, nos termos de Malinowski (2002), permitiu-nos acompanhar um processo poético a partir da audiência significativa de um *toante* em alteração.

Essa dinâmica de observação permite pensarmos a partir de chaves analíticas também dinâmicas, em que as múltiplas inter-relações (entre evento focal e contexto, presente e experiência histórica, inovação individual e tradição coletiva etc) compõem um quadro sempre ampliado de possibilidades, significados e novos sentidos sociais com relação àquilo que se faz e que se fala. Como nos recordam Bauman e Briggs:

A poética e a política da etnografia são iluminadas pela poética e pela política do discurso dentro das comunidades sobre as quais e dentro das quais nós escrevemos. Nossos diálogos com nossos interlocutores etnográficos estão dialeticamente relacionados aos seus diálogos entre si e aos nossos diálogos quando retornamos às nossas casas. Análises orientadas pela performance estão, então, bem posicionadas para continuar a missão crítica sobre a qual foram fundadas, testando nossas próprias concepções da linguagem e nossa própria prática acadêmica, ao buscar compreender o papel da linguagem e da poética na vida social das culturas do mundo. (Bauman, Briggs, 2006, p.216).

Enquanto o toré na Aldeia Mãe ressignificava a chegada dos índios *desde a nova aldeia tuxá*, pelo menos uma voz nos fazia lembrar que, afinal, os índios retornavam de *uma velha aldeia*. Poética e política territoriais, polifônicas e polissêmicas, a nos recordar que os modos de habitar o mundo são vários, e os modos de falar sobre eles também viscejam sob condições favoráveis – por vezes, mesmo em condições adversas. E, segundo os Tuxá de Rodelas, descendentes dos antigos Rodeleiros, *autodemarkar seu território ancestral* é condição favorável, vital e mobilizadora de uma nova luta preche de futuro, mas sempre ancorada em sua experiência histórica.

Referências

ALARCON, Daniela Fernandes. A forma retomada: contribuições para o estudo das retomadas de terras, a partir do caso Tupinambá da Serra do Padeiro. **RURIS**, volume 7, número 1, p. 99-126, Mar. 2013.

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre. **O Torécoco**: a construção do repertório musical tradicional dos índios Kapinawá de Mina Grande – PE. Campina Grande: Programa de Pós-graduação em Sociologia/Universidade Federal de Campina Grande, 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia).

ALMEIDA, Alfredo Wagner Breno de; et al (org.) **Nova Cartografia Social dos Povos Tradicionais do Brasil**: Xukuru do Ororubá - PE. Manaus: UEA Edições, 2012.

ANDRADE, Ugo Maia. **Memória e diferença**: os Tumbalalá e as redes de trocas no

submédio São Francisco. São Paulo: Humanitas, 2008.

AUSTIN, John L. **How to do things with words**. New York: New York Press, 1965.

BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. **American Anthropologist**, New Series, Vol. 77, N. 2, pp. 290-311, Jun. 1975.

BAUMAN, Richard. **A world of others' words**: cross-cultural perspectives on intertextuality. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha** v.8, números 1 e 2. Florianópolis: UFSC. Janeiro a dezembro de 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. Tradução de Sergio Miceli, Mary Amazonas Leite de Barros, Afrânio Catani, Denice Barbara Catani, Paula Montero, José Carlos Durand. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008.

CABRAL NASSER, Elizabeth Mafra. **Sociedade Tuxá**. Salvador: Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas/Universidade Federal da Bahia, 1975. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas).

CARDOSO, Thiago Mota. **Paisagens em transe**: ecologia da vida e cosmopolítica Pataxó no Monte Pascoal. Brasília: IEB Mil Folhas, 2018.

CARVALHO, Maria Rosário de. De índios “misturados” a índios “regimados”. In: CARVALHO, Maria Rosário de; REESINK, Edwin; CAVIGNAC, Julie (org.). **Negros no mundo dos índios**: imagens, reflexos, alteridades. Natal: EDUFRN, 2011

CARVALHO, Maria Rosário de; REESINK, Edwin B. Uma etnologia no Nordeste brasileiro: balanço parcial sobre territorialidades e identificações. **BIB – Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. São Paulo, n. 87, p. 71-104, 3/2018.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Luzes e sombras no dia social: o símbolo ritual em Victor Turner. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 103-131, Junho 2012. Disponível em: <http://ref.scielo.org/fbfpw2>. Acesso em: 22 Abr. 2020.

COSTA, Suzane Lima. Das escrições às escrituras indígenas: exercícios de inestética. **Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC**: Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba, julho de 2011.

CRUZ, Felipe Sotto Maior. **Quando a terra sair**: os índios Tuxá de Rodelas e a barragem de Itaparica: memórias do desterro, memórias da resistência. Brasília: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/Universidade de Brasília, 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).

DURAZZO, Leandro. **Cosmopolíticas Tuxá**: conhecimentos, ritual e educação a

partir da autodemarcação de Dzorobabé. Natal: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social).

DURAZZO, Leandro. "A garantia do seguimento indígena: ciência ritual, rede proká e revitalização linguística no Submédio São Francisco." **Policromias** – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, 6(2), 423-462, 2021.

DURAZZO, Leandro; VIEIRA, José Glebson. Política linguística, educação indígena e a "ciência" do índio entre os Tuxá de Rodelas-BA. CONGRESSO MUNDIAL DE ANTROPOLOGIA, 18, **Anais** [...]. Florianópolis: IUAES, 2018.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FONSECA, João Justiano. **Rodelas: Curraleiros, Índios e Missionários** história. Salvador: Microtextos Edições Gráficas, 1996.

GALINDO, Marcos. **O Governo das Almas: A expansão colonial no país dos Tapuia 1651-1798**. Tese de Doutorado, Leiden University, 2004.

GOMES, Jussara Vieira. **Relatório sobre os índios Tuxá** (Rodelas, Bahia). Rio de Janeiro: FUNAI/Museu do Índio, 1986.

GOODY, Jack. Religion and ritual: the definitional problem. **The British Journal of Sociology**, Vol. 12, No. 2, pp. 142-164, Jun. 1961.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOODWIN, Charles; DURANTI, Alessandro (ed.). **Rethinking context: language as an interactive phenomenon**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo (org.). **Toré: regime encantado do índio do Nordeste**. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005.

HERBETTA, Alexandre Ferraz. **A "idioma" dos índios Kalankó: por uma etnografia da música no Alto-Sertão alagoano**. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/Universidade Federal de Santa Catarina, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).

LEACH, Edmund. Ritualization in man in relation to conceptual and social development. **Philosophical Transactions of the Royal Society**, London, 251, 1966, p. 247-526. Disponível em: <https://doi.org/10.1098/rstb.1966.0026>. Acesso em: 22 Abr. 2020.

LEACH, Edmund. **Sistemas políticos na Alta Birmânia**. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa, Antonio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 1996.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonauts of the Western Pacific: an account of native**

enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea. London: Routledge, 2002.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

NASCIMENTO, Marco Tromboni de S. **O tronco da jurema: ritual e etnicidade entre os povos indígenas do nordeste – o caso Kiriri**. Salvador: Programa de Pós-graduação em Sociologia/Universidade Federal da Bahia, 1994. Dissertação (Mestrado em Sociologia).

PACHECO DE OLIVEIRA, João. A viagem da volta. (I-VIII). In: PACHECO DE OLIVEIRA, João; LEITE, Jurandir C. F. (orgs.). **Atlas das terras indígenas do Nordeste**. Rio de Janeiro: PETI/Museu Nacional/UFRJ, 1993.

PACHECO DE OLIVEIRA, João (org.). **A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

PEIRANO, Mariza (org.). **O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

PEIRANO, Mariza. **Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance**. Brasília: UnB, 2006.

PEREIRA, Edmundo. Benditos, toantes e sambas de coco: notas para uma antropologia da música entre os Kapinawá de Mina Grande. In: GRÜNEWALD, Rodrigo. **Toré: regime encantado dos índios do Nordeste**. Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005.

PEREIRA, Edmundo. Música indígena, música sertaneja: notas para uma antropologia da música entre os Índios do Nordeste brasileiro. **TRANS – Revista Transcultural de Música**, 15, p. 1-26, 2011. Disponível em: https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_21_Pereira.pdf. Acesso em: 15 de fev. de 2019.

SAMPAIO-SILVA, Orlando. **Tuxá: índios do Nordeste**. São Paulo: Annablume, 1997.

SALOMÃO, Ricardo Dantas Borges. **Etnicidade, territorialidade e ritual entre os Tuxá de Rodelas**. Niterói: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social/Universidade Federal Fluminense, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social).

SANTOS, Juracy Marques dos. **Cultura material e etnicidade dos povos indígenas do São Francisco afetados por barragens: um estudo de caso dos Tuxá de Rodelas, Bahia, Brasil**. Salvador: Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/Universidade Federal da Bahia, 2008. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade).

SANTOS, Juracy Marques dos et al. **Cartografia Social dos Povos e**

Comunidades Tradicionais do Brasil: Tuxá de Rodelas. Manaus: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia/UEA Edições, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo** n.12, UNIRIO, 2004.

SCHIEFFELIN, Edward L. Performance and the Cultural Construction of reality. **American Ethnologist**, Vol. 12 N. 4, 1985.

SOUZA, André Luís Oliveira Oliveira Pereira de Souza. **Ecologia sonora indígena:** uma cartografia das paisagens sonoras dos Tuxá de Rodelas. Juazeiro: Programa de Pós-graduação em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental/Universidade do Estado da Bahia, 2018. Dissertação (Mestrado em Ecologia Humana e Gestão Socioambiental).

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre:** the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos:** aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.

VIEIRA, José Glebson; AMOROSO, Marta; VIEGAS, Susana de Matos. Apresentação: Dossiê Transformações das Territorialidades Ameríndias nas Terras Baixas (Brasil). **Revista de Antropologia**, São Paulo, vol. 58, n. 1, p. 9-29, 2015.

Leandro Durazzo

Tradutor e doutor em Antropologia Social (UFRN). Membro dos grupos de pesquisa Opará (UNEB), Macondo (UFRPE) e Etapa (UFRN). E-mail: leandrodurazzo@gmail.com.

Arte Contemporânea, Sistemas Vivos e Ativismos Ambiental *Contemporary Art, Living Systems and Environmental Activism*

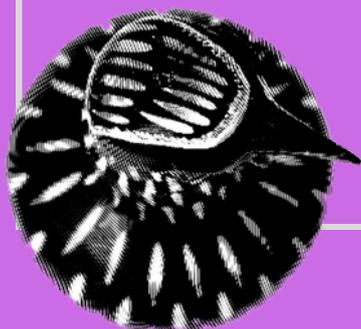
Marina Murta Serra Maia
murta.mar@gmail.com
Sabrina Fernandes Melo
sabrina.melo@academico.ufpb.br

Resumo: O artigo realiza interseções entre arte contemporânea, sistemas vivos e ativismo ambiental a partir de trabalhos de Emerson Munduruku, Carolina Caycedo, Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá, artistas que em suas poéticas navegam por reflexões relacionadas às lutas socioambientais e encontram na água o ponto central para suas poéticas. Como suporte teórico, o artigo tece diálogos entre arte contemporânea, meio ambiente e água como "recurso natural" a partir de autores como Porto-Gonçalves (2020) Davi Kopenawa (2015), Ailton Krenak (2019), Nicholas Mirzoeff (2016) entre outros.

Palavras-chave: arte contemporânea, sistemas vivos, ativismos ambientais.

Abstract: *The article makes intersections between contemporary art, living systems and environmental activism based on works by Emerson Munduruku, Carolina Caycedo, Margarita Rodriguez Weweli-Lukana and Juma Gitirana Tapuya Marruá, artists who in their poetics navigate through reflections related to socio-environmental struggles and find in water the central point for his poetics. As theoretical support, the article weaves dialogues between contemporary art, the environment and water as a "natural resource" from authors such as Porto-Gonçalves (2020) Davi Kopenawa (2015), Ailton Krenak (2019), Nicholas Mirzoeff (2016) among others.*

Keywords: contemporary art, living systems, environmental activism.



MOVENDO AS ÁGUAS

Há cinco anos, o rompimento da barragem de Fundão na cidade de Mariana Minas Gerais (MG), destruiu muitas vidas, inclusive o próprio Rio Doce. O crime é considerado o maior desastre ambiental da história do Brasil. No início de 2019, no município de Brumadinho (MG), aconteceu o segundo maior desastre: controlada pela Vale S.A., a barragem de rejeitos denominada barragem da Mina Córrego do Feijão, rompeu e ondas gigantes de rejeitos devastaram animais, vegetais e seres humanos, contaminando a região por inteiro.

Muito antes de chegarmos a essa crítica situação ambiental como a que estamos vivendo nos últimos anos - e catastrófica nos últimos meses -, os povos da floresta⁸ sinalizaram e sinalizam expressivamente o ecocídio, o genocídio e o epistemicídio em curso, inaugurado com o início da colonização no território que conhecemos hoje por continente americano. Muitas lideranças indígenas e ativistas ambientais foram assassinadas ao longo dos tempos e não à toa, o Brasil é um dos países mais letais para defensores da terra e do meio ambiente. Em seu livro chamado *A Queda do Céu*, Davi Kopenawa Yanomami, xamã, escritor e uma das maiores lideranças vivas no Brasil, nos convoca a tomar ciência da luta yanomami em defesa da vida. Segundo Kopenawa (2015, p. 76):

Para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e talvez até percam a vontade de nos destruir.

O pensamento colonial-mercantil tem tornado tudo o que se distancia da ideia de humano e humanidade (MIRZOEFF 2016 y PRECIADO 2014) como objeto e/ou mercadoria. À ótica cartesiana e mercantilista, os rios não passam de recursos naturais. Conversar com rios e cultivar relações de parentesco com eles é tido como algo supersticioso para o cânone hegemônico, ocidental. Em uma visão encantada do mundo, as plantas, os rios, os mares, as nascentes, todos possuem agência, produzem saberes e vitalidade. Para o filósofo italiano

Emanuelle Coccia (2018, p.51), algo semelhante acontece quando consideramos a agência dos seres:

O ar que respiramos não é uma realidade puramente geológica ou mineral - não está simplesmente ali, não é um efeito da Terra enquanto tal - mas sim o sopro de outros seres vivos. Ele é um subproduto da "vida dos outros". No sopro - o primeiro, o mais banal, o mais inconsciente ato de vida para uma imensa quantidade de organismos -, dependemos da vida dos outros. Mas, sobretudo, a vida de outrem e suas manifestações são a própria realidade, o corpo e a matéria daquilo que chamamos de meio. O sopro é, já, uma primeira forma de canibalismo: alimentamo-nos diariamente da excreção gasosa dos vegetais, só podemos viver da vida dos outros. Inversamente, todo ser vivo é em primeiro lugar o que torna possível a vida dos outros, produz vida transitiva capaz de circular por toda parte, de ser respirada por outrem. O ser vivo não se contenta em dar vida à porção restrita de matéria a que chamamos de seu corpo, mas também, e sobretudo, ao espaço que o rodeia. Aí está a imersão, o fato da vida ser sempre ambiente de si mesma e, por isso, de circular de corpo em corpo, de sujeito em sujeito, de lugar em lugar.

Se consideramos que o ar é um de partilha vital de seres por outros seres, conseguimos compreender a noção de agência das outras formas de vida. A antropóloga Els Lagrou (2007), em seu livro *A fluidez da forma*, se debruçou em um estudo complexo sobre a forma como as imagens produzidas pelos povos Kaxinawá estão situadas em um modo de viver-fazer que considera as camadas e contornos de seres não-humanos que são agentes de si. E então as imagens ganham agência, porque elas causam efeitos. Tão complexo quanto objetos ou imagens agentes, são os seres vivos como os leitos d'água. Dessa forma, gostaria de compartilhar aqui a noção de água enquanto ser-agente. Quando um rio é assassinado, acontece não só o ecocídio, mas também o epistemicídio: o manancial subjetivo-simbólico-espiritual de uma comunidade também é assassinado. Para as tradições^[8] de culto a orixá, matar um rio é como assassinar as grandes mães, Yemoja e Osún. Como observado na cantiga que abre este texto, olhar e saudar as águas é olhar para a grande mãe, isto é, um ser com agência que mantém e produz e orienta saberes (SIMAS; RUFINO, 2015). Em um caminho parecido, o filósofo, poeta e artista gráfico Ailton Krenak (2019) conta que o Rio Doce é uma pessoa, um avô. Tem nome, tem agência. Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Krenak (2019, p. 21) diz,

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa) (...) Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul é transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra.

Os rios são as artérias do planeta e é preciso compreender que tanto a disputa pela privatização das águas quanto as suas contaminações compõem o organismo da necropolítica em curso. Artistas como Emerson Munduruku/Uýra Sodoma, Carolina Caycedo, Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá nos convoca estético-politicamente à reflexão das relações antropocêntricas e, portanto, nefastas; nos ancora no dissipar da dicotomia binária homem-humano/natureza quando mira o abismo criado pela ocidentalidade. Suas obras nos conduzem a auscultar as tantas feridas abertas e ao entendimento de que somos parte das manifestações do bioma em que estamos vivendo.

A arte e sua potência de criar novos regimes de percepção e sensibilidades torna-se importante para enfrentar e propor questões aos desafios contemporâneos. Portanto, este artigo pretende olhar para produções de artistas e escutar as encruzilhadas que tem conectado arte contemporânea, ativismo ambiental em poéticas direcionadas para a água, no sentido de transformar modos de vida frente a um futuro incerto e por vezes, catastrófico.

ESTADOS D'ÁGUA E AGÊNCIA DAS ÁGUAS

Estamos em agosto de 2021 e parece que o céu já caiu, como nos alertou o xamã Davi Kopenawa Yanomami em seu livro *A Queda do Céu* (2015). Tudo no planeta Terra parece mais denso. Como juntar os cacos, reconhecer-nos em meio a tantos estilhaços? Como entrar em estado de floresta, que é sinônimo de vida e biodiversidade? A vida e a

morte são parte de um ciclo contínuo, um *ouroboros*¹. A morte está contida na vida e em seu fluxo incessante. O contrário da vida não é morte, é o desencanto. Como dizem Simas e Rufino (2018, p.34):

Por mais que existam esforços para que a noção de realidade e as suas produções sejam mantidas a partir de uma perspectiva desencantada, ou seja, de uma compreensão que exclui a diversidade do mundo e as suas potências criativas, os conhecimentos assentes em outras lógicas/experiências nos chamam a atenção para outros caminhos. Esses caminhos, por sua vez, só são possíveis a partir da lógica de encantamento. Um saber encantado é aquele que não passa pela experiência da morte. A morte aqui é compreendida como o fechamento de possibilidades, o esquecimento, a ausência de poder criativo, de produção renovável e de mobilidade: o desencantamento.

O desencanto impede a vida de prosperar e está presente na gestão do fluxo vida-morte através dos assassinatos aos rios, animais, montanhas, de florestas inteiras, de pessoas, comunidades e suas formas diversas de existir, porque todas as energias vitais estão na mira da mercantilização à serviço do progresso capitalista; a política de escassez é uma de suas bases epistêmicas, assim como o antropocentrismo. O desencanto orienta práticas políticas de dominação e devastação da biodiversidade e de sistemas vivos, produzindo a objetificação do meio ambiente, da fauna, flora, dos rios, mares, montanhas, animais, enfim, todas as formas de vida existentes, limitando-as à recursos naturais para o progresso do humano.

Emerson Munduruku, artista, biólogo e pesquisadore² tem trazido à tona todas essas questões em seu trabalho artístico com a criação e existência de Uýra Sodoma, a árvore que anda. Suas performances e fotoperformances, textos escritos e transmitidos oralmente por entrevistas compõem um corpo de trabalho artístico-educativo interdisciplinar, ao cruzar performance, fotografia, audiovisual, educação e ativismo ambiental, mitologias amazônicas, pluridiversidade de formas de ser e estar no mundo, contemplando também a diversidade sexual e de posicionamentos de gênero. Uýra Sodoma viaja pelas comunidades amazônicas ribeirinhas ensinando sobre a fauna, a flora, a

¹ A Ouroboros ou Oroboros é uma criatura mitológica, uma serpente que engole a própria cauda formando um círculo e que simboliza o ciclo da vida, o infinito.

² Neste texto será utilizada a linguagem neutra de gênero de forma fluida com o intuito de abarcar a multiplicidade de gêneros existentes.

importância da valorização e da preservação da biodiversidade, dos territórios e dos ecossistemas. Em uma de suas postagens no instagram, Uýra aponta³ precisamente que:

1. A ideia de "normalidade" não existe na natureza, mas sim Diversidade. Aceitar um "normal" é aceitar a morte de corpos e vivências não-padrões, ditos "sem prestígio" (LGBT's, negros, indígenas, mulheres). 2. A ideia de que "não somos natureza e somos donos dela" foi criada e é sustentada pela colonização e capitalismo. O resultado são as crises ecológicas, humanísticas e identitárias que vivemos hoje. 3. Também venho pautando a urgência de reencantamento do mundo a partir da imaginação e aproximação individual e coletiva como estratégias de sobrevivência e resistência.

É possível conectar o primeiro ponto e a ideia de normalidade citada por Uýra em sua postagem com a ideia de humano proposta pelo filósofo espanhol Paul B. Preciado em seu texto *O feminismo não é um humanismo* (2014), no qual o autor contribui com a perspectiva de que esse humanismo implica na invenção de um corpo humano (homem, branco, heterossexual, saudável, seminal, pleno de capital) em oposição a corpos não-humanos (tudo o que não se encaixa nesta descrição). Preciado (2014) pontua que as primeiras máquinas da revolução industrial foram máquinas humanas escravizadas (vistas, portanto, como não-humanas desde a visão humanista) para trabalhos na lavoura e na reprodução sexuada⁴. Portanto, ao passo que estamos discutindo o antropoceno enquanto era geológica em que o impacto sobre o sistema vivo Terra feito pelos humanos é desastroso e devastador, é necessário refletir sobre que humanidade é essa. Embora todes nós estejamos sentindo os impactos com maior ou menor intensidade, estaremos todes no mesmo barco?.

O termo Antropoceno foi cunhado pelo ecologista Eugene Stoermer e ganhou maior popularização através do químico Paul Crutzen. O termo é utilizado para caracterizar o contemporâneo e os efeitos devastadores da ação humana para aumentar o desequilíbrio do planeta passando desde a crise climática até a redução da biodiversidade e contaminação em todos os níveis. Ou seja, “o ser humano passou a ser, verdadeiramente, uma força antibiogeológica na existência da geobiosfera” e se ferramentas conceituais e perceptivas não

³ <https://www.instagram.com/p/BhZRycLgiNo/> (acesso: 23/02/2021)

⁴ Entenda-se aqui a reprodução sexuada como estupro, a partir das contribuições da filósofa italiana Silvia Federici. Em *Calibã e a bruxa* (2017), a autora explica como as mulheres foram confinadas às funções reprodutivas e trata especificamente as questões relativas ao cisheteropatriarcado cristão na dominação e castigo de corpos no território europeu, ao mesmo tempo em que há a expansão colonial no continente americano.

forem acionadas ou mesmo criadas, existe uma grande possibilidade de que “o mundo acabe sem que sejamos capazes de perceber o fato , ou seja, vivendo-o de forma inarticulada, através do caos e do terror”. (GUZZO, 2019, P.73)

Em seu trabalho artístico, Uýra Sodoma nos convoca estético e politicamente à refletir sobre relações antropocêntricas e, portanto, nefastas. Nos ancora no dissipar da dicotomia binária homem-humano/natureza quando mira o abismo criado pela ocidentalidade, pelo cisheteropatriarcado capitalista. Em um minidocumentário e entrevista⁵, a artista explana que o seu trabalho é questionar o que é natural, "tanto o que é natural de fato, que sempre esteve ao nosso lado, quanto o que é naturalizado e que tem nos matado". Suas obras nos conduzem a auscultar as tantas feridas abertas e ao entendimento de que somos parte das manifestações do bioma em que estamos vivendo. Somos células de um grande organismo vivo, que é o planeta como um todo, parte do universo e do infinito. Quem fabricou a dicotomia e essa noção de separação foi a supremacia branca, a mesma que fez da colonização um desastre ambiental⁶ sem precedentes através do assassinato em massa dos sistemas vivos. Diversas comunidades desapareceram, assim como um sem número de espécies animais e vegetais também foram e seguem em aniquilamento. Em Ideias para adiar o fim do mundo, o filósofo e poeta Ailton Krenak, (2019, p. 21), nos diz:

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa) [...] O Watu, esse rio que sustentou a nossa vida às margens do rio Doce, entre Minas Gerais e o Espírito Santo, numa extensão de seiscentos quilômetros, está todo coberto por um material tóxico que desceu de uma barragem de contenção de resíduos, o que nos deixou órfãos e acompanhando o rio em coma. Faz um ano e meio que esse crime — que não pode ser chamado de acidente — atingiu as nossas vidas de maneira radical, nos colocando na real condição de um mundo que acabou (...) Essa humanidade

⁵ O Documentário faz parte da série Brigada NINJA Amazônia. <https://youtu.be/3AnIteg88-Y>. Acesso em: 28/01/2021.

⁶ Considerando a introdução da monocultura nos territórios colonizados, o desmatamento massivo das florestas, a transmissão de doenças e os assassinatos que mataram entre 90% a 95% das populações que já existiam aqui onde desde então tem se chamado de América Latina.

que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul é transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra.

Os rios são as artérias do planeta e é preciso compreender que tanto a disputa pela privatização das águas quanto as suas contaminações compõem o organismo da necropolítica em curso.

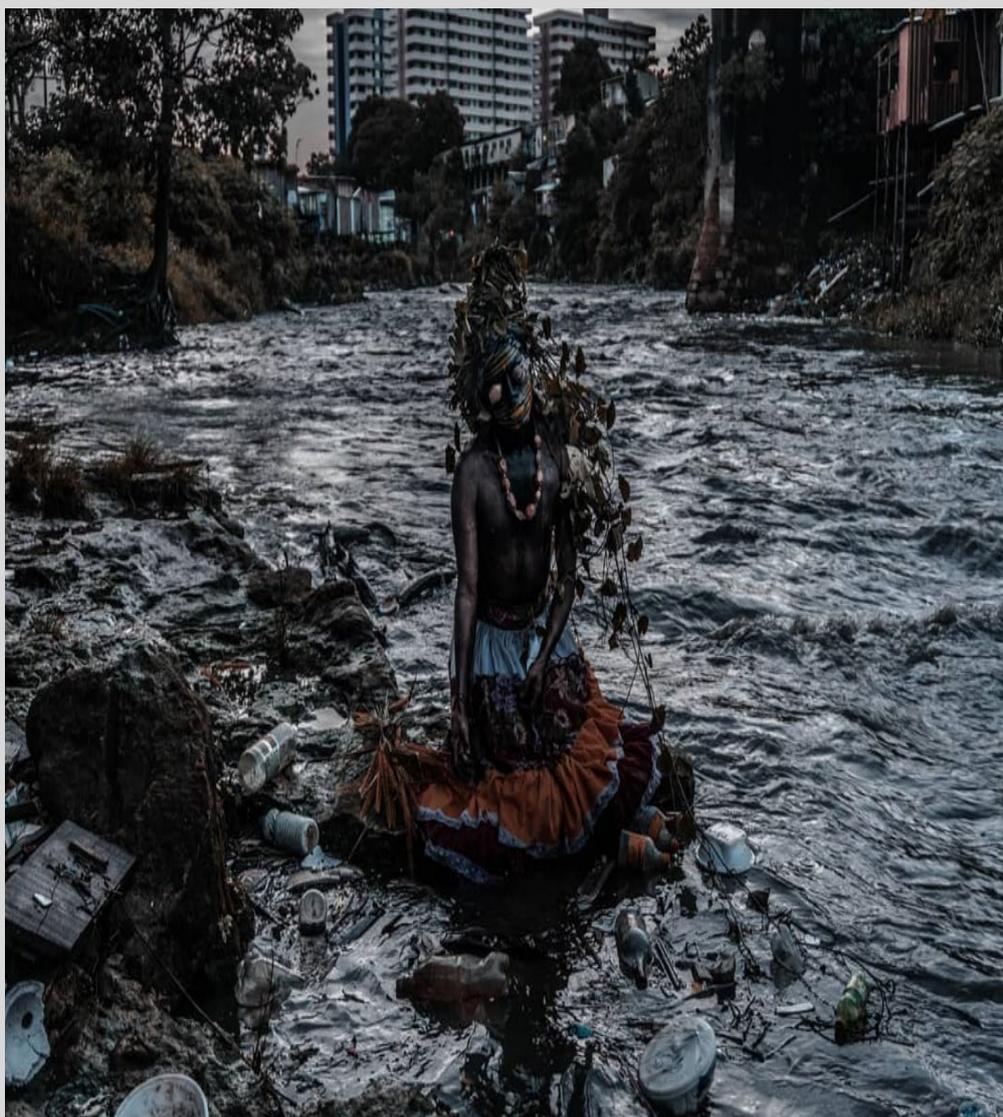


Figura 1: Série "Mil mortos". Uýra Sodoma. Fotoperformance, 2018.

Fotografia: Matheus Farias.

Fonte: <https://bit.ly/2BVCvp3> (acesso: 12/07/2020)

Mil mortos é uma das séries de fotoperformance em que Uýra realiza junto a um igarapé morto na comunidade Cachoeira Grande, São Jorge (Amazonas), onde funcionava na década de 1960, uma central de distribuição de água potável para a população. A série foi postada no Instagram em 2018, durante a semana em que se comemorou o Dia Mundial da Água. Parte do texto que acompanha a postagem de uma das fotos da série diz "TODOS OS MAIS DE MIL IGARAPÉS QUE CORTAM MANAUS ESTÃO POLUÍDOS ~ fantasma de Vida nos meios de cadáveres"⁷. No minidocumentário supracitado, escutamos a fala: "Esse igarapé tem muita memória, se pudesse falaria por si, falaria da forma como a gente conhece. A Uýra é uma mensageira do igarapé, uma mensageira dessa violência", diz Emerson Munduruku.

As fotoperformances de Uýra denunciam o desencanto presente na gestão dos mananciais hídricos de Manaus. A impossibilidade de acesso à água potável, nossa maior fonte vital junto com a luz do sol, retira qualquer autonomia e dignidade de existência de uma comunidade, assim como a vitalidade de todos os seres presentes neste sistema vivo. A quem interessa tornar a água imprópria para a produção/reprodução/manutenção da vida? O geógrafo Carlos Walter Porto-Gonçalves (2020, p.77-79) apresenta significativos aportes para a compreensão das políticas hidrográficas ao colocar que a água, diferentemente de qualquer *commodity*, é insubstituível e ao alerta que a disputa pelo controle da gestão da água revela:

(...) parte da crise ambiental, revela, também, a crise da racionalidade instrumental hegemônica na ciência da sociedade moderno-colonial. Afinal, toda a geopolítica da dominação colonial e imperialista coevoluiu com uma geopolítica do conhecimento constituindo um sistema mundo de saber e de poder como nos alerta Aníbal Quijano (2001) [...] nos marcos do pensamento econômico hoje hegemônico, a água vem sendo pensada como um bem econômico mercantil a partir do conceito de escassez. Na medida em que algo é pensado (e instituído) como escasso, acredita-se, pode ser objeto de compra e venda, pode ser objeto de mercantilização, posto que ninguém compraria algo que é comum a todos por sua abundância, enfim como algo que está disponível enquanto riqueza para todos. Assim, o discurso da escassez prepara a privatização da água. Mais do que isso, a produz, pois como a própria palavra indica, privatizar é privar quem não é proprietário privado do acesso a um bem. Enfim, a privatização produz a escassez.

⁷ <https://www.instagram.com/p/BgrNQYngnhc/>. Acesso em 23/02/2021.



Figura 2: Série Mil mortos. Uyra Sodoma. Fotoperformance, 2019.

Fotografia: Matheus Farias.

Fonte: <https://bit.ly/2BVCvp3> (acesso: 12/07/2020)

Uma obra que dialoga com as questões suscitadas pelas fotoperformances de Uyra Sodoma é o filme *Nakua pewerewerekae jawabelia / Hasta el fin del mundo / Até o fim do mundo*. O filme integra o projeto audiovisual *Unid@s contra la colonización: muchos ojos, un solo corazón* e foi realizado a partir do encontro de diferenças entre a *cabilda gobernadora* do Resguardo Indígena Sikuaní *El Merey-La Veradicta* Margarita Rodríguez Weweli-Lukana e a alieníndia Juma Gitirana Tapuya Marruá, oriundas das regiões que passaram, depois da Conquista, a se chamar, respectivamente, Colômbia e Brasil. Segundo a descrição que consta no youtube, "Este vídeo foi uma tentativa ritual de sanção das dores coloniais, dessas feridas abertas que nos doem a todos, human@s e não-human@s, naturezas de Abya Yala."

A nós, filhas dos povos originários da América Latina, a colonização sempre esteve desde o passado e segue sendo nosso presente. A colonização está na roupa que usamos, na comida envenenada, no ar tóxico que, na água que consumimos dos rios contaminados, no ódio que plantaram nos nossos corações, nas diferentes violações de mulheres. ReXistimos pois! Estamos no passado, presente e estaremos no futuro, até o fim do mundo, sustentando a terra e o pouco que nos resta mas que é muito: nossa resistência e persistência em manter nossas culturas, nossos muitos olhos com um só coração e um só pensamento de proteger nossas terras e territórios.⁸



Figura 3: Um dos cartazes do filme *Nakua pewerewerekae jawabelia / Hasta el fin del mundo / Até o fim do mundo*, 2018. **Fonte:** <https://bit.ly/2CsSLNY> (visto em: 12/07/2020)

Realizado através de câmera de celular, nenhuma imagem é aleatória: cada cena é articulada em sua costura audiovisual, produzindo sequências altamente simbólicas com detalhes minuciosos. O rio, por exemplo, é uma personagem ativa durante toda a obra. No início, o rio lava a cabeça de Margarita, a narradora. Ao final, conduz um remador e as artistas em um barco, momento em que elas carregam uma placa contendo a frase "*Hasta el fin del mundo*". Até o fim do mundo resistirão.

No filme, Margarita relata a forma brutal como a sua tia avó foi assassinada pelos colonizadores. A narração é acompanhada pela ação de pintar árvores com tinta vermelha que está na palma das mãos de Margarita e de Juma. Embora a ação seja simples, não deixa de ser densa: a história narrada e a performance se entrecruzam de tal forma que é

⁸ texto extraído do site: <<http://panoramacultural.com.br/ate-o-fim-do-mundo-traz-os-sikuani-e-tapuia-ao-festcine-indigena/>> (acesso: 12/01/2021)

possível escutar e enxergar pelas frestas de palavras e gestos o assassinato da tia avó de Margarita.

Os rios são entidades vivas. É uma pessoa, um avô, um parente, como dito por Krenak (2019). Para os povos de terreiro, os rios são pontos de força e também representam fisicamente os orixás ligados ao culto das águas. Tendo em vista que os orixás são considerados ancestrais divinizados, os rios também são nossos parentes. Na verdade, os rios e as águas oceânicas são parentes comuns a todos os seres, se considerarmos que a maior parte de nossos corpos é composta por água. Para Porto-Gonçalves (2020), deveríamos nos compreendermos como partes do ciclo da água e inclusive como um de seus estados, ampliando a ideia de sólido, líquido, gasoso para estado-vivo. Assim, o ser vivo não se relaciona com a água: o ser é água.

Contudo, não são apenas os seres vivos que são água, mas praticamente tudo o que chega às nossas casas. Porto-Gonçalves (2020, p.76) propõe que a vida deve ser vista não apenas em sua dimensão biológica ao apontar que a enorme quantidade de água utilizada na mineração, na fabricação de objetos/mercadorias, na produção agrícola, deve ser considerada como água em outro estado de ser, que circula pelo mundo em forma de mercadorias tangíveis, atentando-nos para o fato de que as mercadorias necessitam de quantidades inimagináveis de água para a sua produção e distribuição. Por exemplo: um único quilo de arroz demanda 4.500 litros de água, 1 quilo de frango consome 2.000 litros. Segundo o autor,

O próprio minério de ferro exportado de Minas Gerais utiliza água para seu beneficiamento – gerando quantidades imensas de rejeitos e provocando desastres como os da Samarco em Mariana e da Vale em Brumadinho – e para o transporte até os portos através dos minerodutos.

Nesse sentido, o autor diz que a exportação das mercadorias para outras regiões/países também configura em exportação de energia e água. Além disso, os países ricos em capital transferem para os países ricos em água múltiplas atividades altamente consumidoras e parasitárias, como o agronegócio, a pecuária e as indústrias de papel, celulose e alumínio. O geógrafo aponta que a desordem global ecológica está associada ao deslocamento total entre "o local de extração, de transformação e produção da matéria e do

lugar de consumo com a revolução (nas relações sociais e de poder por meio da tecnologia) industrial." (GONÇALVES, 2020, p. 81)

Os rejeitos da exploração mineral e suas consequências nefastas são deixadas nos locais onde as pessoas e a vida como um todo valem menos na perspectiva capitalista, enquanto os produtos são levados limpos para os lugares e para a população mais favorecida em capital financeiro. Os custos dos rejeitos não estão inclusos nem nos produtos e muito menos no manejo de cuidado com essas tantas vidas que são assassinadas; essa visão mercadológica está assentada na necropolítica e é preciso compreender os diagramas de poder que organizam as possibilidades de vidas matáveis, como propõe o filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe em seu livro *Necropolítica* (2018). Para Mbembe, “a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Portanto, faz-se necessário e urgente compreender alguns dos diagramas do hidronegócio para mirar o desequilíbrio hidrológico impulsionado pela lógica de mercado generalizada do capitalismo.

Nos últimos 10 anos, a artista anglo-colombiana Carolina Caycedo tem trabalhado em aliança com as comunidades ribeirinhas afetadas pelo hidronegócio e junto às lutas populares em defesa dos rios. Ao alinhar arte, ativismo e justiça ambiental, Caycedo cria obras e performances que apontam a privatização das águas, a destruição de rios, comunidades, ecossistemas. Em uma entrevista, a artista diz:

Sempre me apresentei como artista visual nas diferentes comunidades que me receberam. Sempre deixo claro que estou lá para ajudar na construção e desconstrução das imagens que são produzidas por suas agendas políticas, agendas que naquele momento passam a ser minhas. Para mim, a luta por água, terra e vida é um compromisso de longo prazo que anima minha prática e me obriga a evitar o “extrativismo” artístico ou acadêmico. A ideia também é entender o que posso oferecer ao trabalho de justiça ambiental por meio da minha arte, e como posso recuperar espaços dentro do circuito da arte para questionar o modelo capitalista de mineração de energia e defender uma transição energética justa. (2018)⁹

⁹ <https://terremoto.mx/en/revista/nunca-fuimos-modernas/> (acesso: 22/01/2021)



Figura 4: Águas para a vida. Geocoreografias. Carolina Caycedo. Incerteza Viva .

Fonte: 34ª Bienal de Artes de São Paulo. 2016.

Desde 2012, Caycedo desenvolve a pesquisa *Be Damned*, composta por uma série de fotografias, performances e geocoreografias. Em inglês, o jogo de palavras contido no título traz mais uma camada de significado ao trabalho: a palavra *dam* significa represa e *damn*

significa maldição. Como escreve o antropólogo, jornalista e curador Fábio Zuker (2016, p.116) no catálogo da 32ª Bienal de São Paulo:

Esse projeto compreende pesquisas de campo, encontros com a população ribeirinha, coleta de objetos e pesquisas em arquivos, levantamento de dados, mapas e filmagens que exploram os impactos causados pela economia extrativista e pela privatização das águas. Como empreendimentos de infraestrutura, as barragens e as hidrelétricas surgem como uma promessa de progresso e de geração de recursos energéticos que submergem culturas e tradições, gerando um contingente de desabrigados, muitos dos quais têm os rios como parte estruturante de suas cosmologias.



Figura 5: ONE BODY OF WATER. Performance. Bowtie Project. Carolina Caycedo. Los Angeles. June 13th, 2015.

Fonte: <https://clockshop.org/project/bowtie-aa/one-body-of-water/>. Acesso e 20/02/2021.

Na perspectiva proposta por Uýra Sodoma/Emerson Munduruku, "o papel da arte é comunicar e catalisar as mensagens que o meio ambiente e os espíritos trazem"¹⁰, situando as/os artistas como médiuns dos sistemas vivos e de diversas camadas de existência (desde a mais material até a mais etérea), a fim de criar/ativar proposições/experiências estético-

¹⁰ Essa fala de Munduruku está presente no minidocumentário <https://youtu.be/3Anlteg88-Y> (visto em: 28/01/2021). Acesso em 28/01/2021.

políticas-espirituais. Sobre isso, a artista peruana shipibo Chonon Bensho navega em uma direção parecida quando em uma entrevista (2021) nos diz:

Parece ser que los cambios climáticos están generando un desborde del Amazonas, pero no solo de sus aguas, sino también de la energía de su gente, que ha guardado saberes tan antiguos, sobrevivientes de una naturaleza inclemente, injusticias perpetuas y genocidios, y que ahora llegan a las ciudades a través del arte, que es también la voz de los dioses y seres mitológicos, que se manifiestan para proponernos un encuentro con nuestra esencia humana, indígena, espiritual¹¹.

Em ressonância com as miradas de Uýra Sodoma e de Chonon Bensho, Carolina Caycedo realiza *One Body of Water*, desenvolvida em resposta ao *Bowtie Parcel*¹². Esta ação entrelaça as histórias de três rios contestados das Américas: os rios Magdalena (Colômbia), Yaqui (México) e Elwha (Washington, EUA). Em diálogo com as tradições orais indígenas, Caycedo e seus colaboradores personificam a voz dos rios ao redor de uma fogueira, convidando-nos a mudar a forma como pensamos sobre a natureza e como interagimos com corpos não-humanos. Em outros trabalhos artísticos, Caycedo realiza as chamadas geocoreografias, nome dado pela artista para as ações em que o corpo humano é utilizado como ferramenta política, expandindo-o de modo a compreender a geografia e o território como sendo partes dele. É interessante porque o conceito elaborado pela a artista nos faz refletir que os nossos corpos humanos não estão apartados do pensamento sobre o chão em que estamos habitando, ou seja, o território.

MANANCIAS E SONHOS

Ainda que o céu esteja caindo/caído, tem uma constelação vivaz de seres resistindo às crises e aos efeitos destas. Krenak propõe que o seguremos suavemente, como quem pratica *tai-chi-chuan*. O objetivo de Davi Kopenawa (2015) ao escrever *A queda do céu* é que

¹¹ <https://terremoto.mx/revista/amazonismo-el-arte-de-los-espiritus/> (acesso: 02/02/2021).

¹² Bowtie Parcel, localizado dentro do Parque Estadual do Rio de Los Angeles, faz parte do sistema de parques estaduais desde 2003, mas não está disponível ao público há mais de uma década. Existe um sonho compartilhado em Los Angeles de transformar esse espaço abandonado em um espaço vibrante, usado e amado pela comunidade local. No entanto, o sonho por este espaço começou a tomar forma com a ajuda de um grupo colaborativo trabalhando em conjunto para trazer uma nova vida a este esquecido pedaço de terra. O Projeto *Bowtie* é uma colaboração entre *Clockshop*, o Departamento de Parques e Recreação da Califórnia, artistas locais e a comunidade para a revitalização de *Bowtie Parcel*. Está reunindo artistas locais, organizando eventos comunitários e revitalizando esta área do parque.

sua mensagem chegue tão longe da floresta quanto possível, a fim de que não-indígenas acordem do sono colonial: a destruição que está em curso no coração da floresta destruirá a todos nós. Debruçar-se sobre um livro produzido por uma liderança indígena, (sobre) vivente no coração da Amazônia, é voltar a atenção para pensar epistemologias, práticas e subjetividades que estão localizadas no cuidado do meio ambiente como cuidado de si, da comunidade e do planeta.

É urgente que instituições produtoras de conhecimento se comprometam cada vez mais com os conhecimentos e saberes dos povos da floresta e os fomentem em espaços estratégicos de poder. Assim, no campo da História da Arte e das Artes Visuais, faz-se necessário produzir e reconhecer as resistências produzidas como campos plurais e biodiversos¹³ para a disputa por narrativas, imaginários, espaços e que pode se materializar em termos estéticos, teóricos, poéticos, discursivos, subjetivos, criativos e vitais. A globalização necrocapitalista evidentemente nos propõe o descolamento da terra, das águas e uma abstração civilizatória que vem demonstrando sua falência década após década. Como diz Krenak (2019, p. 12):

Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo. [...] O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos.

A resistência por parte dos seres vem acontecendo há centenas de anos, desde a colonização de Abya Yala. O agravamento da crise civilizatória ficou escancarado com a pandemia do Sars-Cov-2 que tem contaminado e matado milhares de pessoas ao redor do planeta e mudou drasticamente as dinâmicas de nossas vidas nos últimos meses. Davi Kopenawa Yanomami (2015, p.370) nos trouxe o alerta vermelho há alguns anos. A quem quis ouvir, o xamã apontou: os brancos têm pensamentos de fumaça, "só prestam atenção no seu próprio discurso e nunca se dão conta de que é a mesma fumaça de epidemia que envenena e devora suas próprias crianças."

¹³ Usamos o um termo da biologia nas artes para trazer a compreensão da diversidade de vidas em oposição à necropolítica.

Apesar das destruições, das fumaças, das inundações, da doença e de toda a política de escassez propagada pelos meios hegemônicos, há muita gente conectada com a dimensão da vida e de seu encantamento, pois, como diz Simas e Rufino (2018, p.99), "tudo o que está no mundo está passível de encantamento". Enquanto houver encantamento, há energia vital, há criatividade, há diversidade. A física e filósofa indiana Vandana Shiva (2003, p. 15), na crítica às monoculturas nos diz:

As monoculturas ocupam primeiro a mente e depois são transferidas para o solo. As monoculturas mentais geram modelos de produção que destroem a diversidade e legitimam a destruição como progresso, crescimento e melhoria. [...] A expansão das monoculturas tem mais a ver com política e poder do que com sistemas de enriquecimento e melhoria da produção biológica. Isso se aplica tanto à Revolução Verde quanto à revolução genética ou às novas biotecnologias.

A monocultura mental é irmã gêmea dos epistemicídios e da mentalidade econômico-mercantil. É possível identificar as monoculturas tanto nas paisagens tomadas pelo agronegócio como também nos discursos de ódio, que organizam explicitamente as 'vidas matáveis'. O encantamento é um estado de ser, um fluxo que se encontra com as agroecologias a partir do princípio de que só é possível existir em diversidade, no contrafluxo da monocultura, que empobrece os solos, contamina as águas e torna os ambientes suscetível às pragas, de forma literal e simbólica. O estado de floresta que mencionei no início do artigo tem a ver com a percepção de que cada ser desta Terra está interconectado e faz parte da grande composição da vida aqui. Como questiona Audre Lorde (2020, p.107) em *A poesia faz alguma coisa acontecer* é possível questionar:

Quantas de nós sentimos que essas tragédias são nossas? Também estamos envolvidas com elas de forma íntima e vital. Quantas de nós reconhecemos que elas tornarão a acontecer até agirmos, até usarmos nosso poder contra esses horrores, quem quer que sejamos e onde quer que estejamos? Não existe sobrevivência separada.

Por isso, enquanto em meio a estilhaços e ruínas, é necessário que sigamos navegando em alianças, compreendendo as dinâmicas possíveis de encontros nas diferenças, nos juntando como águas para seguir nessa travessia. É preciso que olhemos para o passado para que possamos fabular futuros. É necessário que continuemos habitando os sonhos. Tudo só foi inventado por um dia ter sido sonhado.

REFERÊNCIAS

COCCIA, Emanuelle. **A Vida das Plantas: Uma metafísica da mistura.** (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2018.

LAGROU, ELS. **Fluidez da Forma. Arte, Alteridade e Agencia em uma Sociedade Amazônica.** Rio de Janeiro, TopBooks, 2007.

FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a Bruxa : mulheres, corpo e acumulação primitiva.** Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo : Elefante, 2017.

GUZZO, Marina; TADDEI, Renzo. Experiência Estética e Antropoceno: Políticas do comum para os fins do mundo. In **Revista Desigualdades & Diversidades.** n . 1 7 . 2 0 1 9 . 2 . p p . 7 2 - 8 8.

LORDE, Audre. A poesia faz alguma coisa acontecer. In **Sou sua irmã: escritos reunidos.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIRZOEFF, Nicholas. **Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor.** Tradução de Rita Natálio. Buala. 2016. Disponível em: <https://desarquivo.org/sites/default/files/nicholas_antropoceno_2.pdf> (Acesso: 07/01/2021)

Nakua pewerewerekae jawabelia / Hasta el fin del mundo / Até o fim do mundo. Direção: Juma Gitirana Tapuya Marruá e Margarita Rodriguez Weweli-Lukana. 2018. (15 min) color. <https://youtu.be/msVn2HggOZU> (Acesso: 07/07/2021).

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Água enquanto Disputa Epistêmica e Política Para Além dos Três Estados da Água. In **La lucha por los comunes y las alternativas al desarrollo frente al extractivismo.** Org: Denisse Roca-Servat y Jenni Perdomo-Sánchez. CLACSO. 2020. Argentina.

PRECIADO, Paul B. **O feminismo não é um humanismo.** Tradução de Charles Feitosa. 2014. Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop,3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>> (Acesso: 07/01/2021).

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da Mente:** perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia. São Paulo: Gaia, 2003.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro : Mórula, 2018.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu:** palavras de um xamã Yanomami. Trad. de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ZUKER, Fábio. Carolina Caycedo. In VOLZA, Jochen; REBOUÇAS, Júlia Rebouças (Orgs) **.32a Bienal de São Paulo. Incerteza Viva.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

"A arte de ser índio"

El arte de ser indio

Maria Inês Almeida

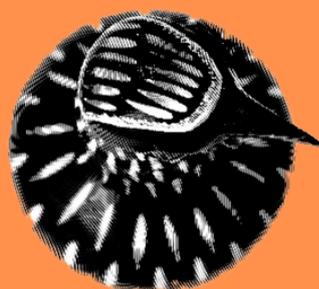
crenac@gmail.com

Resumo: Este ensaio reflete um pouco sobre a minha experiência com a arte indígena contemporânea, mais especificamente com curadoria de uma exposição realizada em 2013 na UFMG, chamada Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas, que reuniu 54 artistas de cinco países da América do Sul: Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador e Peru. O ensaio também aponta algumas questões relativas à poética do mito que, a meu ver, preside a produção e a recepção dessa arte.

Palavras chave: Arte indígena contemporânea; Poética do mito; Macunaíma; Jaider Esbell

Resumen: Este ensayo refleja un poco mi experiencia con el arte indígena contemporáneo, más específicamente con la curaduría de una exposición realizada en 2013 en la UFMG, llamada Mira! Artes Visuales Contemporáneas de los Pueblos Indígenas, que reunió a 54 artistas de cinco países de América del Sur: Brasil, Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú. El ensayo también señala algunas cuestiones relacionadas con la poética del mito que, en mi opinión, preside la producción y recepción de este arte.

Palabras clave: Arte indígena contemporáneo; Poética del mito; Macunaíma; Jaider Esbell



É possível que desde Sófocles todos nós sejamos selvagens tatuados. Mas na Arte existe alguma outra coisa além da retidão das linhas e do polido das superfícies. A plástica do estilo não é tão ampla como toda a ideia. . . Temos coisas demais para as formas que possuímos. (FLAUBERT)

Devo começar dizendo que, no ano de 2021, passou um astro luminoso no céu brasileiro, para nos lembrar a trajetória do Makunaimã¹. Como disse o filósofo e professor peruano, Óscar Quezada Macchiavello, o mito não pertence ao inconsciente, pelo contrário, sua natureza é simbólica, o que não abole o mistério. Em espanhol, ele chamou, de *cuasi-conciencia*². O mito cria, não apenas compreende ou explica.

Makunaima (2012), de Jaider Esbell, nessa lógica, é transformação do *Macunaíma* (1928), escrito por Mário de Andrade, que é transformação daquele de Koch-Grünberg, que, por sua vez, o transcreveu de uma narrativa oral. Não foi sem tristeza e dor que nosso herói com todos os caracteres – ao invés de *sem nenhum caráter* – resolveu deixar a terra e partir, deixando a gente dele com saudades e o papagaio pra contar a história... E São Paulo virou uma imensa Anta?

Com Makunaima, portanto, foi que chegamos à arte indígena contemporânea, a tal AIC – o herói adora siglas e fazer discurso pras icamiabas. E o que se está chamando de AIC? Vejo que são as obras que estão sempre ali para serem vistas e ouvidas – e são feitas por gente que chega aqui na cidade já se apresentando, *fazendo sua fala*. Qualquer um de nós que tenha ido a alguma reunião ou festa em aldeia sabe que a abertura solene, as apresentações, a etiqueta, realmente importam.

Arte Indígena Contemporânea: obras nos diversos suportes feitas por artistas indígenas com esmero e delicadeza, numa íntima relação com a paisagem e tenso diálogo com os mais velhos. Obras que não se curvam às regras dos outros, mas se submetem à apreciação da própria comunidade, na busca do respeito e da admiração, antes de se exporem a olhos estrangeiros.

Por exemplo, Jaider Esbell, numa das metamorfoses de Makunaimã, como neto do herói do monte Roraima, mostrou ao mundo muito bem essa arte indígena contemporânea. A intuição dele seria que os artistas indígenas, com suas próprias línguas e linguagens, formam uma comunidade textual que levaria muitos a São Paulo, Nova York, Paris, Pequim,

1Assim o artista macuxi Jaider Esbell pronunciava o nome do herói mítico dos povos da região transfronteiriça de Roraima.

2 Termo emprestado de Ernest Cassirer

Essas mecas das artes no Ocidente capitalista. E o que eles buscariam ali? *Se apresentar*. Para chamar a atenção do público, contar histórias, ensinar suas línguas, abraçar. E levar de volta para sua Terra Indígena as dádivas do contato...

Mas a viagem de *Makunaimã* se frustra, porque ao invés do abraço e das dádivas, recebe grosserias e se assusta com o quão perigosa é a metrópole. O gigante é implacável e frio, o jogo é duro e o herói sente que *não vai rolar*, que os brancos não brincam e nem dançam, mas comem e bebem muito. Como agradá-los para que sejam respeitosos? Seduzir uma manada inconsciente com a força da paisagem? Levar o homem moderno para o “fora”, como pensaram Foucault, Blanchot, Lacan?

Penso que a obra de arte indígena contemporânea arrasta o público para ver o que está passando; os seres que resistem lá longe, conversam com os animais e se curam com as plantas. Mesmo a obra de um artista indígena urbano, que nunca tenha ele mesmo pisado numa aldeia, se alinha nessa perspectiva, que é justamente a de que o espaço ocupado por ela no imaginário é indígena. Se o símbolo é um lugar, AIC foi a sigla usada pelo neto de Macunaimã para designar essa topologia, que não é a da origem, mas a do destino, como bem compreendeu Viveiros de Castro.

Com essas reflexões saídas da cabeça de Jaider Esbell e secundadas aqui, algumas experiências da AIC podem ser relatadas, como a que se segue:

Em junho de 2013, inauguramos uma exposição no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada *MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*. A sua organização partiu da questão de como seria, depois de quase um século, numa espécie de “semana de arte moderna” às avessas, uma revolução nas artes plásticas, uma volta atrás a apontar para quando ainda não havia certos rótulos, como “primitivo”, “naif”, “popular”, “indígena”. O desejo era ir à pré-história da arte, aproximar realmente a paisagem, abolindo a linearidade do tempo e as territorialidades estabelecidas pelos poderes do Estado. O continente americano muito antes dos europeus começarem a vir massivamente já era bastante populoso e seus povos já tinham suas próprias trocas, transas e guerras.

Assim, de perguntas talvez descabidas naquele ano e no contexto universitário, saímos em busca de artistas indígenas, que fossem reconhecidos por suas comunidades, para quem conceitos classificatórios usados pelos críticos e historiadores não fazem muito sentido. Buscávamos as artes fora da Arte, as culturas fora da Cultura, os mundos fora do Mundo.

De 300 obras encontradas em cinco países visitados pelos pesquisadores do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaturas, da Faculdade de Letras da UFMG, um conselho curador internacional escolheu 120 para uma exposição. Na montagem, as obras mesmo indicaram a estrutura, de acordo com referências que nos permitiam uma leitura, em nossa perspectiva museológica. Conjuntos temáticos se evidenciaram: Paisagem, Cosmovisões, Violência. Essas três vertentes fluíram leituras na direção do conhecimento do mundo indígena. Pelo menos esta foi nossa pretensão curatorial.

Paisagem, o que os olhos citadinos não costumam ver, muito ocupados olhando para si mesmos: fulgurações da biodiversidade. Os jovens artistas que pintaram as plantas, os animais, as aldeias, as gentes, declararam em diálogos com o público que se formaram no olhar e na escuta das vozes de seres circundantes.

Cosmovisões: visões cosmológicas, que nada despercebem, olhos da memória, do sonho e da imaginação, mirações trazidas com cantos e substâncias psicoativas que fazem os humanos entrarem em conexão com animais e plantas, rios e igarapés, montanhas, seres espirituais...

E, no conjunto de obras agrupadas pelo tema da Violência, pudemos conhecer um pouco da história de quando as guerras e os massacres trazem a morte violenta, a ruptura, a doença, o exílio...

E os olhos expectantes de estudantes, professores, artistas, pesquisadores, curiosos, puderam, durante a exposição, se aproximar para ver as artes daqueles que chegaram na cidade para dizer que viviam logo ali e que as histórias que contam podem ensinar sobre a vida na aldeia, na floresta, no cerrado, nos Andes, nos pampas, nas margens de rios e igarapés.

E na sucessão de obras dos artistas convidados, assim como em suas falas no seminário realizado na semana de abertura da exposição MIRA!, talvez, de forma inédita, o Centro Cultural da UFMG proporcionou ao público a experiência de ver, ouvir, sentir os efeitos do que passamos a tratar de modo genérico como poética do mito. Modos de ser humano sem hierarquizar as espécies, sem evolucionismos, linearidades, com outras noções de tempo e de espaço, enfim, outras formas de viver em sociedade.

Alguns comentários breves talvez indiquem aos leitores deste ensaio a dimensão do que foi para nós, pesquisadores, aquela festa para os sentidos e mentes oferecida pelos artistas indígenas:

O MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), liderado por Ibã, nasceu no rio Jordão, no estado do Acre, para produzir e mostrar ao público os desenhos da jibóia, que se traduzem em cantos e se condensam em essências de plantas. Filmes, cantos, pinturas

corporais, adereços, oficinas, conversas, iniciando um contato amoroso, que em certa medida servirá para curar tanto mal causado pela cegueira dos ocidentados.

Nos quadros de Hushahu Yawanawá, do povo da Queixada, vem a mulher jibóia que encantou o homem e o fez verdadeiro quando atravessou a superfície do lago e se submeteu à transformação.

As obras dos irmãos ashaninka, Benki e Moysés Piyãko, integraram um momento da exposição em que claramente se via que desenhar, pintar, enfim, que suas artes visuais são intimamente ligadas aos processos de cura e ensino na sua aldeia Apiwtxa. Jaider Esbell, o neto de Makunaimã, makuxi de Roraima, veio brincar com as artes urbanas, provocar o espanto, riscar o céu como um relâmpago forte. Assim como o MAHKU, se alinhou aos artistas da cidade para reafirmar, como estes, que a arte é contemporânea quando é performática – ou seja, presença de espíritos; e o artista indígena atua numa obra aberta que não cessa de se mover para conclamar o público ao próprio ato, como se a comunidade fosse reiniciada a cada vez.

Uziel Gaynê Maraguá mostrou sua visão de animais em movimentos familiares, em sua humanidade. Animais que falaram com os visitantes. Com sua técnica de desenhar, copiar animais do Amazonas, trouxe-os para transmutar-se em cantos, como figuras dos mitos a nos atrair para a floresta.

Beprô Mektytire mostrou na fotografia a expressão de seu povo Kaiapó, o mais exato se tornando o mais abstrato. "Poesia é risco" e Beprô, como os modernos, desconfiado da representação, sulcou a imagem fotográfica para mostrar a geometria: os volumes, as dimensões, o equilíbrio, a composição.

Ana Patrícia Karuga Agari, com um políptico de pequenas máscaras, propôs uma dança de sinais, e mesmo o espectador que não conhecia nada do seu povo Bakairi, do Mato Grosso, pôde observar com calma e aos poucos ir aprendendo os passos daquela dança.

Artistas vieram da Amazônia peruana, trazendo também suas visões da floresta, revelando seus conhecimentos e nos contando suas histórias: Lastênia Kanayo, Pablo Taricuarima, Rember Yahuarcani, Brus Rubio, Paolo Del Aguila, Ruysen Flores, Juan Carlos Taminchi, Elena Valera, Inin Metsa, Enrique Casanto, Luis Eleazar Tamani, Luiz Beltrán Pacaya.

Assim como também vieram os da Amazônia colombiana: Heriberto Ramos, Anastácia Candre, Benjamin Jacanamijoy, Kindi Llajtu, Fabián Moreno, Juan Bautista Agreda, Nestor Jacanamijoy, Bezaida Tandioy, Nancy Ramirez Poloche (com sua arte digital), Marisol Calambás com seu corpo-língua Nasa.

Dos Andes, o sofrimento visível das guerras nas tapeçarias do Colectivo Mama Quilla e de Emílio Fernandez, no Retábulo Ayacuchano de Teodoro Ramirez Peña, nos bordados de Lici Ramirez; assim como também vieram a Paisagem na pedra sabão do escultor Flávio Ochoa e as Cosmosvisões no pastel de Froilán Cosme ou na acrílica de Dennis Huanca.

As “Três Caravelas”, de Ailton Krenak, entrou na exposição MIRA! como um efeito da leitura que o próprio artista faz da colonização em terras brasileiras. Sua obra, feita quando dos 500 anos da “descoberta”, falou ao público sobre os portugueses, e nós a colocamos na abertura, para o público ver logo que se entraria no tema da Violência engendrada pelo processo colonizatório. Podemos observar nas várias obras dos artistas indígenas expostas fisicamente, ou pela internet, tematizam a guerra, os massacres e a dor causados pelos interesses capitalistas. Para além das cosmovisões e paisagens que a AIC apresenta, há também a visão indígena da civilização ocidental, da qual, de maneira desigual, seus povos participam, e vêm participando desde o século XVI, pelo menos, de maneira intensa.

E a história trágica da colonização, que os artistas indígenas não esquecem, tem sido contada, por exemplo, na obra do artista Santiago Yahuarcani, que, em 2013, nos trouxe sua pintura em lanchama (tela de entrecasca de árvore) mostrando uma cena terrível de massacre no vale do Putumayo (hoje região situada na Colômbia). Ao nos entregar, em Pevas, sua obra para a exposição no Centro Cultural UFMG, deixou conosco também uma folha de caderno manuscrita com sua versão da história de sua família Uitoto escravizada pela Casa Arana, do cauchero peruano Julio Cesar Arana, quando marcavam com as iniciais deste patrão, a ferro quente, os corpos indígenas; assim como fizera com os Kaxinawá o *amansador de índios* no Acre, Felizardo Cerqueira.

Mariano e Nicanor Aguirre mostraram ao público o povo Guarani em movimento. Nômadas que criam laços com as distâncias, fortes e unidos pela tradição de partir. A marca das pequenas esculturas de homens indo embora, em madeira leve, talvez seja a mesma de todo o povo brasileiro. Os Guarani sempre receberam bem os estrangeiros, mesmo quando estes são agressivos. Em algum momento, passaram a ser um símbolo para os brasileiros da resiliência (campanhas como “somos todos Guarani”, ou quando muitos de nós acrescentamos Guarani Kaiowá a nossos sobrenomes nas redes sociais). Nunca deixamos de compreender, com os Guarani, que os que se lançam ao Mar Oceano, em busca de riquezas ou de sobrevivência, também vivem as distâncias, as saudades e o impulso irresistível para a terra sem males. Muitos são os desterrados.

As instituições e os mercados - valores de nossa civilização com que tentamos retribuir aos artistas tanta informação da vida nas aldeias – talvez não possibilitem as trocas verdadeiras desejadas. No entanto, as metrópoles urbanas hão de admirar tanta beleza, novidade e alegria trazidas por eles. Acreditamos, porém, que o público da arte indígena também deseja aprender a dançar, pintar, cantar, nesse jogo de aproximações possível, mas em que não se pode ser ingênuo, obsessivo ou histérico: há que se aprender com o outro. A perspectiva da arte indígena é de fora do sujeito – e isto aproxima essa arte da modernidade, por isso não seria descabido resgatar, nesta reflexão, as propostas modernistas da arte brasileira.

O cipó, a jibóia, o tigre, o condor, a llama, o tabaco, a coca, são exemplos de mestres que ensinam aos humanos as artes visuais e sonoras. Assim como os espíritos dos antepassados ensinam as artes verbais. Para os artistas indígenas, a natureza de cada forma é aprendida. E ser artista, ou discípulo aplicado da natureza, é um modo bom de viver. E o que se cria, a obra, não vem nem no inconsciente nem na consciência, mas na história, o que equivale a dizer, vem da comunidade. Por isso filósofos, como Cassirer ou Macchiavelo, escreveram que o mito é uma forma simbólica. É da ordem da letra – literal, quando o real se encontra com o simbólico: “*syn ballo* significam em griego ‘con’ y ‘arrojar’: se trata (...) de arrojar dos cosas porque (...) juntas configuran uma terceira cosa” (MACCHIAVELLO, p.50)

Assim a arte indígena contemporânea, esta que tem aparecido nos espaços expositivos, virtuais ou físicos, encena mundos e gentes reais, transitórios, passantes, a acenar: MIRA! Viemos!

Olhamos para o céu e talvez, na Ursa Maior, enxerguemos uma estrela muito brilhante - Makunaima, seu neto - anunciando outros tempos.

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói. (Mário de Andrade)

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Maria Inês e MATOS, Beatriz Almeida (Org.). **Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas**. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG, 2013. ANDRADE, Mario de. *Macunaíma*. In: **Box - Mário de Andrade**. São Paulo: Novo Século Editora Ltda, 2017.

ESBELL, Jaider. **Terreiro de Makunaima - Mitos, lendas e vivências**. Boa Vista: Cromos Editora, 2012.

FLAUBERT, Gustave apud DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MACCHIAVELLO, Óscar Quezada. **Del mito como forma simbólica**. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima; Fondo Editorial UNMSM, 2007.

Maria Inês de Almeida

Professora visitante (PVSA/CAPES) no PPGLI/ UFAC e pesquisadora (1d) do CNPq. Liderou o Núcleo Literaterras na UFMG, onde coordenou o curso de Formação Intercultural de Educadores Indígenas (2006-2011) e a edição de 130 obras de autoria indígena. Como diretora do CCultUFMG (2011-2014), coordenou o MIRA! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas. Coordena atualmente o Laboratório de Interculturalidade da UFAC (<https://labintercult.org>) (crenac@gmail.com)

ENTREVISTA

Entrevista com o artista Binário Armada

Interview with the artist Binário Armada

Ana Avelar

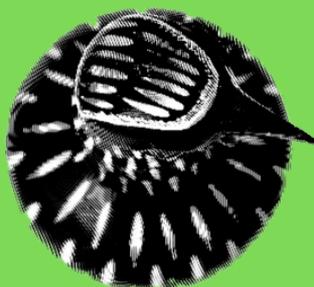
anacandidaavelar@gmail.com

Marcella Imparato

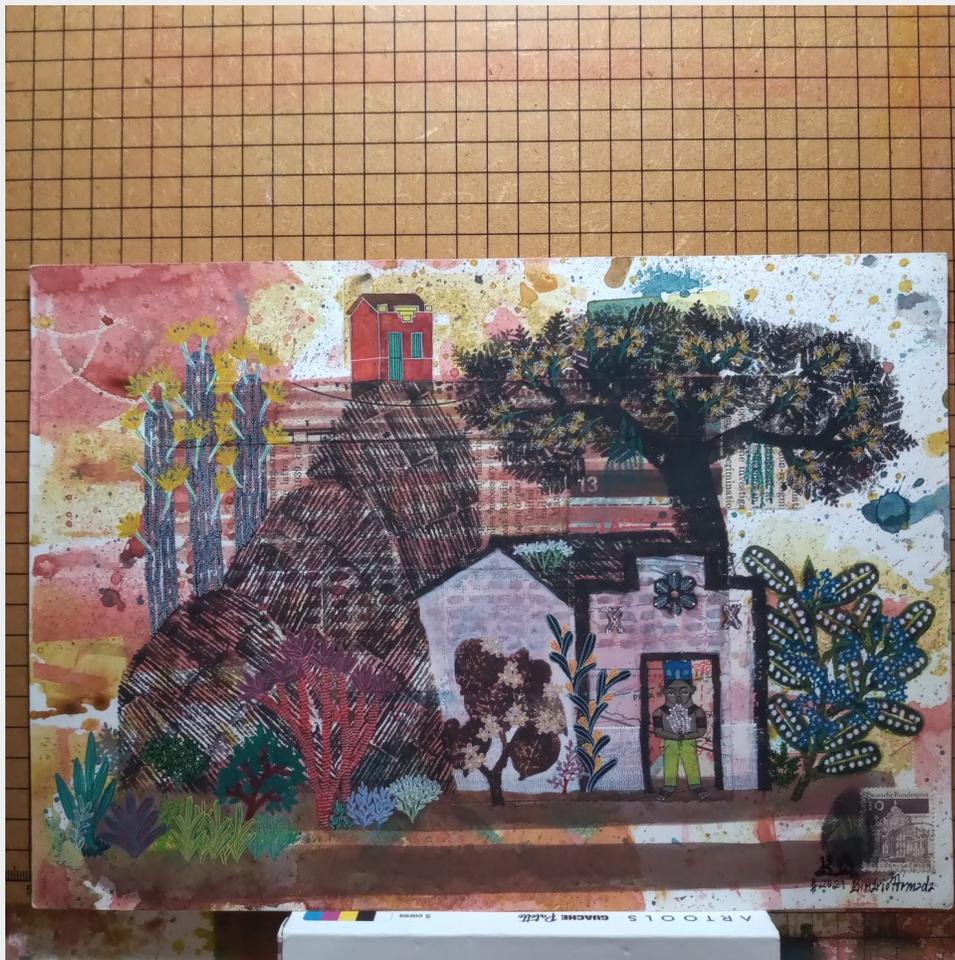
marcellaimparato@usp.br

Entrevista realizada com o artista indígena urbano Binário Armada.

Binário Armada é o nome artístico de Gil Duarte, artista cearense erradicado em São Paulo, cuja produção é marcada pela mistura de elementos das artes ditas populares e Indígena com materiais do cotidiano. Em 2020, o artista foi selecionado para a 15ª edição Bienal Naïfs do Brasil, realizada pelo Sesc São Paulo, na unidade de Piracicaba, com curadoria de Ana Avelar e Renata Felinto. Desse encontro, surgiu a possibilidade de convidá-lo para realizar uma entrevista por escrito, reportada neste artigo, trazendo a diversidade de fontes e o imaginário complexo do artista.



1. Gil, você poderia se apresentar, contando um pouco sobre a sua trajetória artística e sobre a origem do nome artístico Binário Armada?



168

A FULORESTA DO MORRO (2021) - Colagem, Stencil, Guache, Rolhogravura, Aquarela e Nanquim digital e selo de cigarro bordado sobre papel Hahnemühle 190g 21cm altura x 29,7cm largura.

Sou músico de formação e profissão, formado em Produção Musical Fonográfica. Antes de me enveredar pelas artes plásticas, já tinha meu contato com a música desde os 8 anos de idade na bandinha da escola. De lá para cá sempre segui nos meus trabalhos de pesquisa sonora. As artes visuais sempre foram algo presente em minha vida, mas até 2008 era apenas de forma amadora, apenas algo que eu curti fazer enquanto não estava tocando, ensaiando, principalmente em trânsito pelos lugares, no ônibus, no metrô, no trem, em viagens. Com o tempo essa paixão foi me

levando a outras pesquisas na área das artes visuais e aos poucos fui entrando mais nesse meu processo de pesquisa das artes visuais também. Meus primeiros processos de desenho e pintura eram bastante geométricos, linhas, grafismos, trabalhos bem próximos aos de mandalas, mas que eu sempre chamei de Circulares. Quando vim morar em São Paulo tive contato com outros artistas visuais e fui influenciado por outras ideias, outras técnicas. Isso acabou me levando a chegar nesse meu estilo de trabalho atual. Surgiu com essas novas ideias, pensando mais nas artes plásticas, por influência de alguns amigos que falavam sobre meus trabalhos. Pensando em algo mais como em obras de arte e não somente nos experimentos em cadernos e folhas de cajueiro. Assim veio a primeira ideia de um nome que separasse o músico Gil Duarte do artista plástico, surgindo o nome artístico "Binário Armada."

Na infância eu desenhava muito na aula enquanto observava a Serra de Maranguape de onde se vê de vários lugares de Fortaleza e apesar da vontade de estudar mais sobre as artes visuais, acabei me enveredando mais pelas artes musicais, estudando na escola, depois faculdade etc. Mas, nunca deixei de desenhar, de fazer experimentos com as artes visuais, de pintar alguns instrumentos musicais artesanais, desenhar nas folhas de cajueiro.

2. Qual o significado desse nome artístico?

Binário Armada vem da junção de duas palavras. Binário vem do "código binário", um sistema de codificação onde os valores são representados apenas por 0 e 1. É comum falarmos sobre código binário na informática, e sobre armazenamento e memória. Também pensei na possibilidade inicial de trabalhar em dupla com alguém em algumas ocasiões e por isso a ideia do nome Binário, mas não aconteceu então deixei de lado isso. Armada vem de uma ideia mais tradicional. Armada significa o conjunto de forças de um Estado, mas antigamente acabou indo especificamente para essa ideia de potências marítimas que cruzavam oceanos e, apesar de gerar invasões genocídios etc., também geravam comércio, troca de conhecimentos, trânsito de pessoas num mundo que estava aí para ser conhecido. Essa palavra acabei pensando para trazer essa ideia do conjunto de técnicas usadas em minhas obras, como se essas técnicas fossem as forças, exércitos.

Com o nome pronto eu fui investindo em meus primeiros materiais, mas sempre pensando nessa minha questão sobre estar em trânsito, tocando, viajando, e assim montei todo o meu arsenal artístico pensando no deslocamento. Brinco que meu ateliê é nômade, fica em qualquer lugar que eu esteja, seja num consultório médico, numa floresta, na praia, no metrô, ou numa van de uma banda que eu esteja indo tocar. Depois disso fui fazendo minhas primeiras obras, participei de algumas exposições em festas de bandas, feiras, na Primeira Bienal de Artes do Ouvidor 63 e numa das exposições mais importantes que participei, que foi a Bienal Naïfs do Brasil. Apesar de não me considerar hoje em dia um artista naif, por muitos anos usei um termo que era o "Pop Naif Reciclado" para denominar minhas misturas de técnicas.



ABAOCA K (2019) Aquarela, Nanquim, Colagem e Digital carimbada sobre índice para fichário marmorizado, 12.3cm altura x 9cm largura.

3. Poderia nos contar sobre suas pesquisas recentes, um pouco de suas referências, processos criativos e o que tem desenvolvido nos últimos anos?

Minhas pesquisas são inúmeras e cada momento estou atualizando minhas ideias. Acontece que de tempos em tempos aparece algo que me chama atenção e, quando vejo, estou pesquisando sobre aquilo e de alguma forma isso aparece nos meus trabalhos de forma natural. Ou por uma coincidência maravilhosa como aconteceu com minha maior pesquisa da "Rolhogravura" que foi uma batida de olho por acaso e, quando vi, estou aí com 10 anos de estudos e sempre aprendendo com isso. Minhas referências têm mais a ver com a passagem e com a memória do que outras coisas. Uma viagem, uma memória da infância, uma conversa no metrô, uma placa na estrada. Tudo vira material, tudo vira referência. Às vezes eu sou influenciado por algo legal que algum artista fez e fico pensando em como fazer aquilo do meu jeito, mas é raro.

Sobre minhas pesquisas, são muitas atualmente, a Xilogravura nordestina tem muitas influências sobre meus trabalhos, pois eu pesquisava muito sobre cultura popular do Ceará e nordeste quando entrei para a Universidade de Música, em 1998. Naquela época eu experimentava muito os desenhos em folhas de cajueiro que eu secava dentro dos livros. Tinha muito texto, muita pesquisa, muita amostra de xerox nos meus cadernos de estudos da Faculdade. Acho que era natural que um dia eu experimentasse a arte da gravura. A Rolhogravura, por exemplo, surgiu num dia que eu estava chegando de um *show* bem tarde de casa e quando já estava na cama para dormir me peguei olhando aquela rolha de vinho que estava há tempos numa estante do meu quarto e foi aí que minha mente começou a trabalhar nas referências malucas. Quando me vi, estava sentado na sala, cortando aquela rolha, fazendo a minha primeira matriz feita de rolha de cortiça aglomerada e a carimbando no papel, utilizando uma almofada de carimbo que estava na mesa. Sempre amei essa técnica porque tinha problemas com dinheiro na época que comecei e sempre pensava que as xilos eram matrizes para se fazer o desenho inteiro e carimbos eram muito caros!

As Platibandas de casinhas do interior do Ceará são muito importantes para mim, pois elas têm a mesma função do cocar indígena, mas com a diferença de que eu tomo a ciência de que a casinha é a morada do espírito. Nessa casa você coloca o que quiser. Suas memórias, vivências,

experiências etc. As primeiras casas que eu fui fazendo eram quase iguais, pois elas lembravam a casa que minha avó morou em Fortaleza. Ela tinha uma platibanda que parecia com aquelas muretas de proteção de castelo. Não lembro o porquê de ter colocado a primeira casinha na cabeça dos meus "aba ocas" (homens casa), mas eu acabei gostando muito da ideia e elas foram ficando naturalmente. No começo eu me perdia em passeios pelo *Google Street View* em várias cidades do interior do Ceará para caçar alguma casinha interessante. Hoje também tenho o livro de fotografias da Anna Mariani ("Pinturas e Platibandas") que também uso de referência tanto para refletir sobre as imagens dele e sobre lugares novos que eu deva visitar, mesmo que de forma digital.

As letras, alfabetos de civilizações antigas, símbolos mágicos, alquímicos, e caligrafias também estão presentes nos meus trabalhos. É muito importante lembrar para mim que meus primeiros estudos visuais foram as pesquisas de alfabetos antigos. Desde os 9 anos de idade, quando tive um encantamento ao ver os alfabetos fenício e grego e resolvi de alguma forma aprender os dois para poder escrever algo nos cadernos como aquelas brincadeiras de códigos secretos que as meninas usavam para falar de algo só delas. Ficava fascinado em tentar decifrar esses códigos. A partir daí fui passeando pelos símbolos de magia, alquimia, escudos medievais e seus símbolos e com o tempo já era tanto material que eu fui coletando, tirando xerox, que montei um caderno com essas coletas. Aqui em São Paulo, fiquei fascinado com o pixo paulista e sua diferença do pixo cearense, que era em sua maioria as palavras desenhadas como um todo, e aqui cada letra era um ícone. A partir daí eu fui desenvolvendo uma letra minha e, quando vi, tinha desconstruído tudo e feito uma caligrafia desenhada sem significado que um colega artista plástico me falou que se tratava de *Asemic Writing*. Acabei fazendo um livro, que chamo de o primeiro de "Códex Mōkoî Ygarussu de uma Língua Imaginária", com essa técnica. Também utilizo essa escrita em meus trabalhos e pouco tempo depois desenvolvi em parceria com minha amiga Natália Solferini e o Claudio Rocha da Tupigrafia, duas fontes que chamamos de Jaguaribe (Íagûaripe - Rio das Onças).

A Ilustração Botânica veio depois, pois eu já estava querendo por mais cor em meus trabalhos, além da base das gravuras, que eu fazia. Minhas cores mais usadas para tingir o papel são Vermelho, Amarelo e Preto. Com o tempo eu fiquei com vontade de colocar mais cores nos meus

trabalhos, além dos "Aba-ocas", e foi na ilustração botânica que fui me conectando com a natureza que já estava bem presente em meus trabalhos. Comecei a estudar as plantas, as diferenças das folhas e flores e com o tempo elas foram se tornando mais presentes.

O lance dos selos, das ideias de cartório também estão presentes nos meus trabalhos, com o desenvolvimento da rolhogravura pude ter ideias para fazer alguns carimbos parecidos com aquele de reconhecimento de firma, como se fosse uma brincadeira para reconhecer o artista, o carimbo e depois com a digital para atestar a autenticidade da obra. Claro que tiveram algumas obras sem esses carimbos das digitais, até porque foi uma questão tardia, em homenagem ao artista Chico da Silva, de quem sou fã e que depois de conseguir um quadro dele num brechó - que não sei se é autêntico, somente assinado por ele pelo que me disseram - e descobrir que, além de assinar, ele carimbava a digital nos quadros, eu acabei influenciado por isso e colocando também a digital em minhas obras desde então. O Selo também tem a ver com essa ideia de autenticidade. Uso muito inclusive os de IPI de cigarro, que coletei em minhas viagens ou passeios. Todos os lugares que viajei, em que pude fazer essas coletas de papel, selos etc., não pensei duas vezes, e é daí que vem a ideia do "Pop Naïf Reciclado" sobre a qual meu amigo falava. Hoje em dia, eu curto também bordar alguns selos, por aprender que o selo de cigarro é feito de um papel parecido com o papel moeda e por isso oferece uma certa resistência. Eu achei interessante o bordado, quando comecei a fazer umas pesquisas sobre as rendas desenhadas nos potes de barro. Depois disso, fui fazendo toda essa pesquisa sobre os potes, depois fui procurar informações sobre os tipos de rendas e então acabei pesquisando sobre o bordado. Mas eu não queria bordar no tecido, pois na época tinha muita gente fazendo bordado em tecido etc. e eu queria continuar no papel. Já nos primeiros testes fui curtindo a ideia de bordar nos selos e fui bordando uma série de flores nos meus trabalhos também.

A Arte Indígena tradicional e Contemporânea vem de várias pesquisas desde os tempos de adolescente. Sempre fui fascinado pela arte indígenas como um todo. E muitos dos meus primeiros trabalhos visuais tinham algo semelhante ao grafismo. Muito pela semelhança dos meus trabalhos geométricos, que acabaram caindo em várias outras pesquisas, principalmente nas geometrias dos afrescos árabes, que já tinham ligação com as circulares que eu fazia com um transferidor, régua e

compasso. Com o tempo essa arte indígena se diversificou e fui procurando ver pontos interessantes que se conversam entre cada artista indígena que fui observando nesse meu processo. Nesse caso, artistas como o Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Gustavo Caboco, Moara Tupinambá (ela me levou a pensar que meu trabalho tinha essa fonte na arte indígena ancestral e contemporânea sobre essa minha ancestralidade adormecida), foram importantes para despertar esse meu olhar para o que sempre esteve ali na minha frente, nas minhas vivências tanto das artes visuais quanto das musicais.

4. Como você trabalha a questão da memória e de sua própria ancestralidade em suas obras?

174



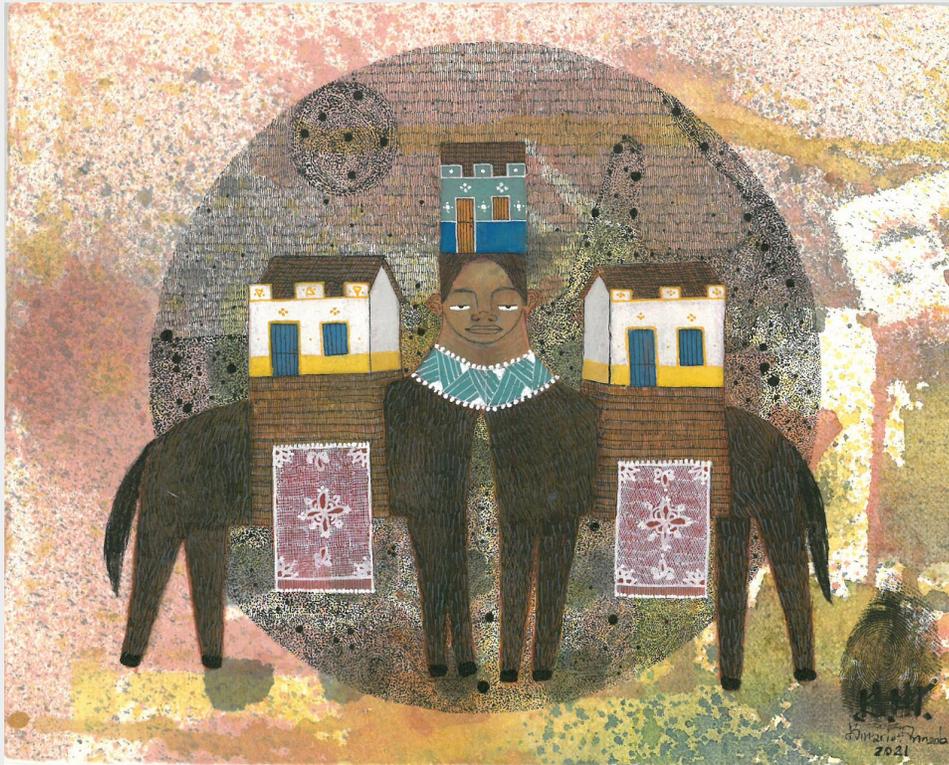
CARÁBAS (2018) Colagem, Stencil, Rolhogravura, Aquarela, tinta mista, nanquim e selo de cigarro datilografado sobre papel Smooth Surface 220g 21cm altura x 14,8cm largura.

A memória é matéria prima do meu trabalho. É dela que eu tiro as ideias para eles. Lembranças de minha infância, experiências, memórias de histórias contadas pelos meus pais e avós, muita coisa vira matéria prima da minha arte. Os laços familiares, amizades, pessoas que conheci, que convivi e que hoje moram em minhas lembranças. A ancestralidade também está lá na memória, naquele chamado que me puxa toda vida para me perder em alguma mata, no mar, ou para conhecer lugares da cidade, novos percursos e até mesmo quando viajo pelos aplicativos da internet, seja o de mapas como *Google Street View*, seja outros como *Instagram*, *Pinterest*, *Youtube*... Tudo é matéria prima para que eu utilize como arte, ou como documento para guardar em meus cadernos para depois usar em alguma obra. Seja musical ou visual, o processo é quase o mesmo.

Uma coisa sobre a questão dessa conexão com a ancestralidade: em 2016, conheci a Moara Tupinambá e conversamos muito sobre meus trabalhos e sobre várias imagens de uns cadernos que fiz. Um deles era o "Códex Mōkoî Ygarussu de Lendas Imaginárias" e o outro era o "Códex Mōkoî Ygarussu de uma Língua Imaginária". Ambos foram processos feitos dessas memórias que eu tinha e dessa busca por preencher as lacunas que eu tinha sobre esse passado. Ela me convidou para participar de exposições, como a da I Bienal de Artes do Ouvidor 63 e, logo depois de nossas conversas sobre meus traços indígenas, sobre minhas ligações com essa ancestralidade que vinha despertando, fui convidado a participar de outra exposição que foi a do Agosto Indígena em seu espaço (Colabirinto). Me considero hoje em dia um indígena em contexto urbano, mas que sofreu um apagamento violento desse passado, desse desejo de conhecer quem eram meus ancestrais, que andaram pelas caatingas do sertão do Ceará. A Moara foi uma pessoa bastante importante nessa conexão sobre minha ancestralidade e hoje faço parte da Associação Wyka Kwara e no grupo de Arte e Cultura dela. Conversamos e discutimos muito sobre os nossos processos e sobre como nossa arte pode ajudar no atual contexto em que estamos inseridos enquanto coletivo.

5. Entre algumas reflexões discutidas em virtude da pandemia do COVID - 19, muito se falou da necessidade de repensar a produtividade e de criarmos pausas seja na rotina da vida como na do trabalho. Vimos que a arte, sem dúvida, apareceu como uma espécie de “respiro” nesse momento.

Como a pandemia impactou sua produção? Houve alguma ressignificação dos seus processos artísticos?



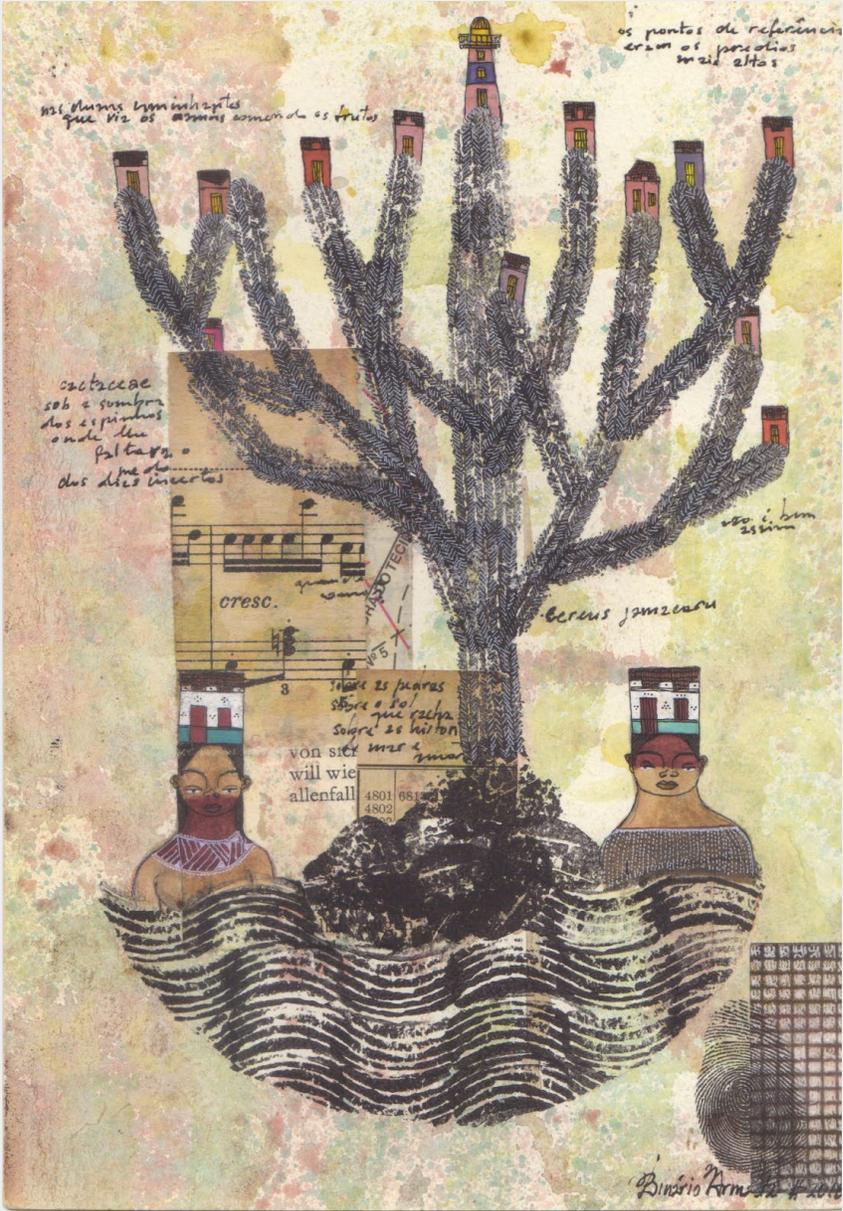
ANIMAL IMAGINÁRIO (2021) - Stencil, Aquarela, Nanquim e digital carimbada sobre papel Algodão 300g 16,3cm altura x 20,2cm largura.

A articulação para destruição de políticas públicas sólidas que tínhamos no país nos colocou numa situação bastante grave nessa pandemia. Refletir sobre o papel da política nesse momento tão marcante da nossa história foi bastante forte. Acho que marcará por gerações. Acompanhei o que pude, me informei do jeito que deu e pelas fontes que tinham credibilidade no assunto. Discuti sobre o papel da ciência nas decisões políticas, coisa que não aconteceu no Brasil e por um momento entrei em desespero por não ter como tocar mais por bastante tempo. Senti como se o meu lado músico fosse praticamente ceifado nessa pandemia. Em dois anos, quase não toquei nem gravei. Mas, por outro lado, eu tinha uma oportunidade de pensar mais no meu lado artista plástico, coisa que eu jamais tinha feito antes, pois sempre estava pensando em música, compondo, tocando,

ensaiando ou gravando. Nunca produzi tantas obras como nesse período tão pesado. Era isso e minha família que me equilibravam, [foi o] meu jeito de não enlouquecer. E como a gente acabou buscando lugares mais afastados nessa pandemia, meu ateliê, que sempre foi feito para montar em qualquer mesinha, acabou sendo ideal para trabalhar, estudar e aperfeiçoar as técnicas.

O que houve de ressignificar todos os processos artísticos, foi um pouco nesse meu modo de produção. O buscar dessa imaginação, por lugares imaginários, utópicos, isso se tornou mais presente que antes. Uma mata mais rica de uma flora colorida que nos convida a morar lá, longe das mazelas dessa cidade, que tenta se reinventar como modelo de vida, mas que aos poucos não deixou de matar sua fauna e flora. Pensar que consegui ver insetos, aves, borboletas no meu bairro, que nunca tinha visto antes da pandemia, foi uma sensação bastante interessante. Certa vez, uma amiga se admirou como meu olho percebe coisas tão pequenas, brilhos tão difíceis de se notar. Eu fiquei feliz, pois nunca tinha parado para pensar nessa capacidade e é claro que essa visão torna algo percebido em algo impresso nos trabalhos. Por esta razão passei a observar cada vez mais o mundo misterioso das pequenas plantas e insetos. Tirava fotos de detalhes mínimos desse lado maravilhoso que acabei me interessando, não só nas viagens como em casa. Meu quintal, apesar de pequeno, passou a ser um mundo de estudos e dessa nova reflexão. Essa pequena "floresta" que eu plantei ao longo dos anos estava lá e eu nunca tinha parado para pensar nela, pois as viagens, as loucuras dos trabalhos e desse cuidado também com os afetos, a família etc., me faziam passar despercebido a esses lados.

Foram dois anos bem difíceis para o Gil Duarte músico. Barra pesada em vários sentidos, mas por outro lado o meu lado artista visual teve uma evolução bastante significativa. Não tem como ficar o mesmo depois disso!



CASAL NA LAGOA DA SABIAGUABA (2018) - Colagem, Stencil, Rolhogravura, Aquarela, tinta mista, nanquim e selo de cigarro datilografado sobre papel Smooth Surface 220g, 21cm altura x 14,8cm largura.

6. Como você enxerga essa relação entre a música e as artes plásticas? Há uma sobreposição desses universos nos seus trabalhos?

Como falei, sou músico de formação e agora artista plástico. Não tem como as duas coisas não entrarem em confusão. Quando pensava em música também pensava em imagem. Já fiz vídeo-cenário para *show* de banda minha, já fiz capa de disco para amigo, já produzi um clipe alternativo pra minha banda - Sistema Asimov de Som. Na faculdade de produção musical, a parte artística de todo o processo do meu trabalho final de curso foi pensado por mim. Das composições, influências sonoras, arranjos, partituras das músicas, escolher quem eram os músicos que iam gravar as faixas, a capa do EP. A concepção da identidade artística do disco foi minha. Mesmo quando alguém vinha com alguma ideia, eu fazia uma certa curadoria para que a identidade não destoasse, muito menos saísse da ideia original. É uma relação natural. Brinco que recebi a tocha da música e das artes plásticas dos meus pais, que tiveram que se sacrificar em outros empregos para nos sustentar. Minha mãe trabalhou de caixa de loja da Mesbla, mas também foi pintora quando jovem. Só descobri esse lado artístico dela depois de velho, já morando em São Paulo. Por coincidência falei de uns quadros que eu mais curti na minha infância na casa do meu avô e eram justamente os dela e ela acabou se desfazendo deles. Fiquei decepcionado, pois eram psicodélicos demais, coloridos...eu amava! Meu pai era sapateiro, um ótimo cantor, eu amava ouvi-lo cantar, pois meu ouvido absoluto não detectava uma desafinada dele. Com ele e com minha avó, que era cozinheira, aprendi que se for fazer algo tem que fazer com qualidade. Todo fim de semana a gente ouvia Noite Ilustrada, Julio Iglesias, na rádio. Foi assim que meu mundo artístico foi evoluindo. Primeiro pela música e depois pelas artes visuais.

7. Os povos indígenas e originários são muito diversos em termos de etnias, culturas, linguagens, filosofias, práticas, costumes, expressões artísticas etc. Nesse sentido, quando afirmamos algo como “arte indígena”, parece prevalecer uma espécie de homogeneização de manifestações artísticas muito diversas entre si. Como você enxerga essa questão no seu trabalho?



PAJES ENCANTADOS DA FULORESTA (2022) - Colagem, Stencil, Guache, Rolhogravura, Aquarela e Nanquim digital e selo de cigarro bordado sobre papel Montval 300g 24cm altura x 32cm largura.

No grupo da Wyka Kwara, eu sempre falo que ser indígena é ter um chamado ancestral tão forte, tão presente, que o coletivo acaba sendo algo inevitável. E por isso todos os povos que têm essa fina ligação com essa ancestralidade, com esse coletivo, com o cuidado da terra são indígenas. Não são só os povos originários em contextos de aldeados, mas também os que estão em contexto urbano. Mas se eu penso nessa ótica eu também tenho que entender que existem indígenas além do Brasil, em outras terras. Há outros territórios de povos indígenas em todo mundo. Na África, na Europa, na Ásia, Oceania. Todos os lugares têm povos indígenas. Sabemos que tem inúmeros povos assim hoje em dia que ainda vivem nos seus modos tradicionais, outros nem tanto, mas que tem entre si sua identidade preservada de um certo modo. Há aldeias indígenas inseridas nas grandes cidades também. Não tem como dizer que, apesar do contato, esses povos não sejam tradicionais. É complicado e muito complexo. O nordeste como um todo sofreu com esses 500 anos de contato. Não tem como achar que não tem indígena de pele negra, ou com cabelo cacheado. Ainda engatinhamos com essas questões, mas eu tenho esperança de que um dia a gente possa conviver com essas diferenças e que esses povos tão marginalizados não sejam invisibilizados.

8. É recente a ocupação de instituições de arte por trabalhos de artistas e por curadores e curadoras indígenas. Como você entende essa inserção no sistema de arte contemporâneo?



ANIMAL BIOMECÂNICO (2018) Colagem, Stencil, Rolhogravura, Aquarela, tinta mista, nanquim e selo de cigarro datilografado sobre papel Smooth Surface 220g 21cm altura x 14,8cm largura.

Eu acho bastante importante essa ocupação ainda mais porque ser indígena é viver num sistema que tenta te invisibilizar todo tempo, que tenta ser violento com você, independente se você é aldeado ou vive em contexto urbano. Viver nessa busca de retomada, nessa busca por fragmentos,

depois de todo um processo violento de apagamento por parte do Estado, que por anos foi repressivo contra os indígenas, é pior ainda. Certa vez numa *live*, discutindo sobre arte indígena com uma parente xucuru, ela me falou que ouviu de um curador que só colocaria artistas indígenas em sua galeria, ou em alguma exposição sob a curadoria dele, se os artistas fossem realmente excepcionais ao gosto dele. Ficamos ali nos perguntando sobre o que seria esse excepcional na cabeça dele. Hoje entendemos que o indígena é um artista por natureza, seus utensílios ricos de enfeites, os grafismos, detalhes e cores. A arte para os indígenas não está separada do fazer, do dia a dia dele e aí fiquei realmente pensativo sobre isso. É como se fosse uma linha de corte e aquilo que não cruzasse essa linha deveria ser esquecido, como se não fosse arte. Super estranho.

Quando vi o trabalho do Jaider pela primeira vez, foi no prêmio PIPA. Não pensei duas vezes, votei nele e sua evolução enquanto artista, curador, pesquisador foi algo que jamais tinha visto antes, senão nos trabalhos do Chico da Silva, que era filho de uma cearense e um índio da Amazônia peruana. Todo aquele universo posto ali nos quadros, aqueles traços, me lembravam muito do Chico. Assim como Chico, Jaider também é uma estrela de referência, nessa galáxia de referências artísticas, que guardo na minha casinha em cima da cabeça. Não me considero um artista naïf há bastante tempo. Por mais que eu achasse que meu processo era uma espécie de "Pop Naïf Reciclado", não conseguia encontrar uma maioria dos elementos do naïf nos meus trabalhos atuais. Sempre penso sobre o assunto e, conversando com uma amiga, Daniella Villalta, que também me motivou a repensar sobre o que é esse naïf, movimento do qual nunca me senti inserido. Acabei entendendo que faço arte brasileira ou arte indígena contemporânea.

9. No cenário de arte contemporâneo, as artes indígenas se destacam como uma forma de resistência e luta política, sobretudo, no que se refere à afirmação e ao reconhecimento de suas identidades. Como você avalia o esforço de “decolonização” dessas instituições de arte?



PAJÉS E A VIAGEM DE BARCO (2018) - Colagem, Stencil, Rolhogravura, Aquarela, tinta mista, nanquim e selo de cigarro datilografado sobre papel Smooth Surface 220g 14,8cm X 21cm.

Vejo como positivo, mas ainda é pouco. Fico feliz que as instituições de arte comecem a olhar para os indígenas aldeados mais ao longe dos grandes centros urbanos e principalmente rever o olhar que se tinha sobre a arte indígena, que antes era vista como muito mais como artesanato do que “arte de verdade”. A arte indígena raramente fica descolada do discurso e da identidade, dessa luta nossa diária contra a violência, o racismo que todo dia luta, dia e noite, para manter tudo como

está, com seus privilégios perversos e a violência tanto pelo apagamento documental, histórico, como cultural. É sempre bom que as instituições abram seus espaços para a arte indígena, mas é preciso entender que ainda é pouco e outros espaços também precisam desse olhar mais aberto, desse acolhimento aos artistas indígenas, que têm dificuldades para ter acesso a esses espaços. Os artistas alimentam esses espaços. Seria interessante que tivesse mais espaços comprometidos com a procura desses artistas desconhecidos e espalhados pelos cantos mais afastados dos centros urbanos do país. Acho que iríamos nos surpreender com o tanto de artistas maravilhosos que estão por aí invisíveis. Principalmente os indígenas aldeados, os indígenas que moram em favelas. É bom, mas quero ver mais espaços botando parentes em situação de destaque todos os anos e não só uma bienal, uma semana de arte qualquer. Para virar a chavinha tem de ser no mínimo uma vez por ano e na consciência de que o artista indígena tem de ser devidamente valorizado.

10. Observamos que em seu trabalho há uma diversidade de linguagens utilizadas, mesclando tanto referências da arte ocidental, quanto não-eurocêntricas. Como você enxerga essa confluência na sua produção?

Todo meu processo é uma mistura de diversas técnicas e essas técnicas são sobrepostas por camadas. Cada processo acaba se completando. Como trabalho por etapas cada técnica se completa. Uma coisa sobre essa diversidade de técnicas é que, conforme fui desenvolvendo meu processo artístico essas técnicas entram como camadas. O tempo, as camadas, as aprendizagens de cada técnica. Como se fossem um ritual em que as sobreposições fossem parte desse rito, como algo que tem de ser feito sem que haja uma mudança nessa passagem. Desde a escolha do papel, a colagem das camadas de papel de livros diversos, o tingimento desse papel com tintas num spray de água comum, a secagem desse papel, as imagens feitas através da Rolhogravura, todas elas são escolhidas na hora, no momento, sem nada idealizado antes de olhar para o papel, as pinturas dos "aba-ocas" e das plantas que irão compor o quadro, a escolha do selo para colar no quadro, se vai ser bordado ou não, se a textura vai ser feita na máquina de escrever ou não. Abrir os olhos dos "aba-ocas" depois de terminar toda a pintura das obras, que determina que agora o rito acabou. São pequenas coisas, mas que fazem todo o sentido, tem toda a importância naquilo que faço. Amo essa mistura, essa

confluência. Eu sou essa confluência ambulante, meus antepassados que cruzaram mares, que habitavam a caatinga, que cruzaram desertos, savanas, que construíram civilizações, verdadeiros caminhos, histórias, lendas, ritos... Entendo tudo isso e faço todo esse meu processo de retomar esse passado e transformar em arte. É algo muito forte para mim.

ANA AVELAR

Professora de Teoria, Crítica e História da Arte, na Universidade de Brasília (UnB), curadora e crítica de arte. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicação e Artes (ECA - USP). Como curadora, realizou mostras no Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte - CCBB/BH e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), entre outros. Participa de júris de prêmios nacionais, como Prêmio Select de Arte e Educação, Prêmio Pipa, Rumos Itaú Cultural e Marcantonio Vilaça. Em 2019, foi selecionada pelo Intercâmbio de Curadoras, promovido pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea - ABACT em parceria com a Getty Research Institute.
E-mail: anacandidaavelar@gmail.com

MARCELLA IMPARATO

Mestranda do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Bolsista pela CAPES.
E-mail: marcellaimparato@usp.br

Sobre o entrevistado:

Gil Duarte é artista plástico, músico, brasileiro, cearense radicado em São Paulo, indígena urbano e pai. E-mail: info@binarioarmada.art

SEÇÃO DE ARTIGOS LIVRES

O ilê performático da biodiversidade dos Orixás e das labás: os saberes das Africanidades para a sustentabilidade contemporânea

*The performative ilê of Orixás and labás' biodiversity:
the knowledge of Africanities for contemporary sustainability*

Elison Oliveira Franco
elisonarte@gmail.com

Resumo: Após estudos e práticas do elemento do figurino, do reaproveitamento de possíveis materiais descartáveis e da história e cultura afro-brasileira, os estudantes de uma escola pública do Distrito Federal montaram uma exposição performática, na qual foram apresentadas, estética e artisticamente, as relações dos Orixás e das labás com a natureza, visando à reflexão sensível quanto ao desenvolvimento sustentável. De forma diversa e plural, revisitaram os saberes tradicionais das Africanidades, intercalando-os com algumas práticas educativas e socioculturais da contemporaneidade. Esta escrita é um relato e uma reflexão sobre o desenvolvimento dessa experiência artístico-pedagógica, entremeada por alguns conceitos e pensamentos hodiernos a respeito das influências da matriz cultural africana para a produção de conhecimento no processo de ensino-aprendizagem na educação básica, em particular, no ensino médio, e com foco na Pedagogia das Artes Cênicas, justamente pela exploração mais aguçada dos elementos estéticos, conforme ocorreu com o figurino.

Palavras-chaves: *performance; figurino; metodologia; educação para as relações étnico-raciais; educação ambiental.*

Abstract: *After studies and practices of the element of the costume, the reuse of possible disposable materials and afro-Brazilian history and culture, the students of a public school in the Federal District set up a performative exhibition, in which the relations of the Orixás and labás with nature were presented aesthetically and artistically, aiming at sensitive reflection on sustainable development. In a diverse and plural way, they revisited the traditional knowledge of Africanities, interspersing them with some educational and sociocultural practices of contemporary times. This writing is an account and a reflection on the development of this artistic-pedagogical experience, mixed with some concepts and thoughts today about the influences of the African cultural matrix for the production of knowledge in the teaching-learning process in basic education, in particular, in high school and focusing on the Pedagogy of performing arts, precisely by the keener exploration of aesthetic elements, as with the costume.*

Keywords: *performance; costumes; methodology; education for ethnic-racial relations; environmental education.*

Introdução

Ojuobá ia lá e via
Ojuobahia
Xangô manda chamar
Obatalá guia
Mamãe Oxum chora lagrimalegria
Pétalas de lemanjá lansã-Oiá ia
Ojuobá ia lá e via
Ojuobahia
Obá
(CAETANO VELOSO, 2011).

188

No dia do IV Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias, no derradeiro ano de 2020, participei, de modo virtual, do *Diálogo 2 – Perspectivas para uma educação Antirracista*¹, com a explanação do processo artístico-pedagógico que culminou no desenvolvimento estético de uma feira afroindígena em uma escola pública do Distrito Federal (DF). Já nesta escrita, desejo tratar do projeto *A biodiversidade dos Orixás e das Iabás*, que foi um dos pontos que abordei no seminário, a fim de ampliar o debate de experiências criativas, artísticas e pedagógicas sobre a história e a cultura afro-brasileira em sala de aula, tal qual determina a lei 10.649/2003, considerando os conhecimentos atinentes à área da Pedagogia das Artes Cênicas.

No ano de 2019, o 1º Festival de Tecnologia, Inovação e Ciência (FESTIC) das escolas públicas do DF inspirou-se no tema proposto para a *Semana Nacional de Ciências e Tecnologia*, a saber: *Bioeconomia: diversidade e riqueza para o desenvolvimento sustentável*. Isso fez com que os trabalhos desenvolvidos na feira de ciências das escolas do DF focassem nessa temática, o que levou à realização e à escolha do projeto sobre os Orixás e as Iabás, no estabelecimento de ensino onde lecionei como professor do componente curricular Arte, para participar e representar a escola no FESTIC.

Há que se considerar que a relação das sociedades urbanas e contemporâneas com a natureza tem se tornado uma constante, inclusive preocupante, principalmente no que respeito à preservação e manutenção de insumos para a vida humana no planeta. Isso não significa que sociedades indígenas, rurais, ribeirinhas, quilombolas, tradicionais – e outras que possuem mais contato com a natureza – não venham enfrentando mudanças, interferências e constantes conflitos em seus territórios. Sabe-se da incidência de propostas ambientais que buscam promover o desenvolvimento sustentável e o cuidado com os recursos naturais, assim como o

¹ Compartilhei dessa conversa com a capoeirista, artista e doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA, Arilma Soares. Trata-se de um seminário que conta com a coordenação geral da professora Larissa Ferreira (IFB) e do professor do Departamento de Artes Cênicas Jonas Sales (UnB). Mais informações: <<https://youtu.be/kIZeGSDkE9g>>.

adequado despejo do lixo, com atenção ao seu reaproveitamento e reciclagem². Em poucas palavras, já existem ações voltadas para a promoção da sustentabilidade no planeta. Assim sendo, o que eu pretendi com o desenvolvimento do projeto na escola foi o fomento à conscientização, à sensibilidade e à reflexão sobre o tema, tendo como fulcro das criações artístico-pedagógicas dos estudantes os saberes e fazeres afro-brasileiros.

Ao acenar para ancestralidade da matriz africana, que contribuiu para a formação artística e cultural brasileiras, pretendi, com a ação artístico-pedagógica, levantar reflexões sobre os valores socioculturais e ecológicos, conforme é o caso dos aspectos estéticos e simbólicos incorporados às figuras dos Orixás e das Iabás (Orixás femininas). Estes ancestrais africanos divinizados são reconhecidos pelas manifestações expressivas, costumes e sentidos da cultura negra e afro-brasileira, ou mesmo:

No culto aos deuses do Candomblé, o Mito dos Orixás assume um papel fundamental, inclusive para se compreender o Terreiro como espaço vital e estético, pois testemunha as mais belas e trágicas histórias dos deuses que representam, por sua vez, os elementos da natureza – Nanã é a deusa da morte; Ogum, da guerra; Iemanjá, da água; e Iansã, do fogo [...]. É o princípio que mantém o mundo vivo e ativo, pois apagar e acender na medida revela o equilíbrio da natureza (PETRONILIO, 2020, p.13).

Levar em consideração tal estreita relação dos conhecimentos afro-brasileiros – transmitidos e ressignificados por intermédio da oralidade e do valor à escuta em muitos terrenos e espaços socioculturais (como os *ilês*) –, constituiu-se enquanto proposta do projeto. Sob esse aspecto, por meio do cultivo das características de cada Orixá e Iabá com a natureza e sua biodiversidade e na confecção e apresentação de indumentárias com possíveis materiais recicláveis⁰, que pudessem levar a um debate sensível ao fomento da sustentabilidade contemporânea.

Nas próximas linhas desta escrita, o leitor vai poder acompanhar o desenvolvimento desta proposta artístico-pedagógica com alunos dos 2º e 3º anos do ensino médio de uma escola pública do DF. A perspectiva foi oferecer uma prática educativa lúdica, estética e performática no que concerne ao debate entre as relações humanas e a biodiversidade, considerando nessas relações os espaços de conectividade dos saberes da ancestralidade afro-

² A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) versa sobre a educação ambiental na qualidade de tema contemporâneo a ser tratado em sala de aula (BRASIL, 2018, p.19). Para uma introdução a respeito de estudos e práticas que relacionam arte e sustentabilidade com foco em questões socioculturais, intervenções artísticas no meio ambiente e a reciclagem, para a elaboração, compartilhamento e apresentação de objetos artísticos, ver: SIQUEIRA, A. R. Arte e sustentabilidade: argumentos para a pesquisa ecopoética da cena. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 1, n. 1, pp.87-89, jan. 2010, disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/4800>>; BRAGA, J. C. Arte e sustentabilidade: uma reflexão sobre os problemas ambientais e sociais por meio da arte. **Revista espaço acadêmico**, vol. 10, nº 112, pp.31-39, ago. 2010, disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/10850>>; MUNIZ, V. **Lixo Extraordinário**. São Paulo: GERmakoff casa editorial, 2010.

brasileira. De início, recolho alguns pontos teóricos e metodológicos, descrevo a experiência artístico-pedagógica em sala de aula e no festival mencionado, refletindo, por fim, sobre algumas avaliações e considerações.

Polinização teórica

Se os saberes e fazeres afro-brasileiros foram transmitidos por gerações, seria possível – considerando as políticas públicas e afirmativas que apontam para a contribuição de negros e negras no processo de formação histórico-cultural brasileiro – visitar práticas e costumes tradicionais que possam, no mínimo, sensibilizar e contemplar o cuidado com o desenvolvimento sustentável na atualidade?

No campo da legislação educacional, a Lei 10.649/2003 determina o ensino da história e cultura afro-brasileira em sala de aula (BRASIL, 2003), mesmo alterada pela Lei 11.645/2008, que no seu Art. 26-A reafirma os estudos e práticas daquela matriz cultural e insere a matriz indígena (BRASIL, 2008). A BNCC reforça os estudos e práticas afro-brasileiros na qualidade de *aprendizagens essenciais* (BRASIL, 2018, p.476), perpassando, no decorrer do documento normativo, exemplos que revigoram o foco em práticas artísticas e pedagógicas tocantes ao tema, como na parte destinada à Arte:

O trabalho com a Arte no Ensino Médio deve promover o entrelaçamento de culturas e saberes, possibilitando aos estudantes o acesso e a interação com as distintas manifestações culturais populares presentes na sua comunidade. O mesmo deve ocorrer com outras manifestações presentes nos centros culturais, museus e outros espaços, de modo a propiciar o exercício da crítica, da apreciação e da fruição de exposições, concertos, apresentações musicais e de dança, filmes, peças de teatro, poemas e obras literárias, entre outros, garantindo o respeito e a valorização das diversas culturas presentes na formação da sociedade brasileira, especialmente as de matrizes indígena e africana (BRASIL, 2018, p.483).

Junto aos documentos citados, colocamos o *Currículo em Movimento* da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) que aponta a *Arte e sustentabilidade* (DISTRITO FEDERAL, 2014, p.39) na condição de conteúdo a ser desenvolvido na etapa do ensino médio. Esse contexto normativo, oportunizou uma articulação com os saberes e fazeres afro-brasileiros a partir da perspectiva ancestral dos Orixás e das labás, representados, de um modo estético e artístico, por indumentárias de materiais reutilizáveis e pelas ações performáticas dos estudantes.

A articulação de algumas determinações esboçadas nas linhas dos documentos normativos citados e de apoio às práticas pedagógicas desenvolvidas na educação básica – e para esta escrita, particularmente, às aulas de Arte –, permitiu que o trabalho desenvolvido e

exposto na feira de ciências da escola e em outros circuitos educativos disseminasse o pólen oriundo das Africanidades,

(...) Africanidades é uma categoria que compreende e se compreende a partir do mundo cultural africano-diaspórico na superação do racismo e na produção de uma nova regra de justiça social e felicidade subjetiva. É insurreição social e fluidez literária e, assim, vale-se de seus dispositivos ancestrais (beleza, ritmo, gênero, religiosidade, negociação, ginga, encantamento, organização, ironia, coalisão, criatividade, combatividade, sagacidade, diversidade, inovação, tradição, mito, rito, corpo, poética e contemporaneidade). Africanidades são um (re)-encontro consigo mesmo, na dimensão coletiva, da vivência ancestral, que tanto nos atravessa quanto tecemos nas micropolíticas do dia a dia e na macroestrutura do enredamento tempo-espço (OLIVEIRA, 2014, p.31, *grifos do autor*).

O que pode significar o lançamento de um olhar direcionado aos elementos estéticos e artísticos da história e cultura afro-brasileiras enquanto produção de conhecimento para a formação e o enriquecimento do repertório cognitivo e cultural dos estudantes, uma vez que, “(...) cultura como produção de *sentido* é africanidade como discurso epistêmico. O tempo ampliado (dos viventes e ancestrais) e o espaço difuso (de africanos e seus descendentes semeados pelo mundo) perfazem a trama e a urdidura desse discurso” (OLIVEIRA, 2014, p.30, *grifos do autor*).

Ao considerar tais questões conceituais e a criação das indumentárias com materiais reutilizáveis, os estudantes e eu buscamos, com o desenvolvimento da temática em sala de aula, uma sustentação nas contribuições africanas e afro-brasileiras que despontam o reconhecimento dos saberes e fazeres da cultura negra para a produção estética, artística e cultural no Brasil. Para tanto, ainda construímos um diálogo com a seguinte questão:

(...) a cultura negra brasileira é fundada, sedimentada e difundida pelos povos e comunidades tradicionais de matriz africana. A dança, a música, o canto, *performance* – indissociáveis – a oralidade, a ancestralidade, a relação com a natureza, a circularidade, a relação geracional, a importância da mulher negra são também outros elementos definidores do que é cultura negra brasileira (NETO, 2014, p.33, *grifos meus*).

Assim sendo, compreendemos que disseminar tais fluidos gnosiológicos do contexto de formação da identidade e pluralidade culturais brasileiras pode revelar sentidos e perspectivas interventivas conectadas à consciência ecológica e sustentável. Se, por um lado, a *performance* pode ser compreendida como uma diversidade de ações e atividades realizadas pelo ser humano (SCHECHNER, 2003, p.27), por outro, ela pode estar incorporada a uma prática pedagógica pela perspectiva produtiva e receptiva oriunda do contato artístico e estético entre professores e alunos dentro de um processo educativo (PEREIRA, ICLE, LULKIN, 2012, pp. 336-337).

Por isso, para esta escrita, a *performance* vem produzir a ideia de tessitura compartilhada dos saberes e fazeres afro-brasileiros, visando a uma reflexão sensível sobre a sustentabilidade humana no planeta a partir da experiência estética no *ilê* ornamentado e enriquecido pelos corpos juvenis na qualidade de Orixás e labás, pensando que: “uma pedagogia da *performance*, supõe recobrar pelo corpo significações que foram descartadas no decurso de constituição de um conjunto de significados, de ideias e concepções as mais diversas – sobre o mundo, sobre as coisas do mundo, sobre os seres que nele habitam” (PEREIRA, ICLE, LULKIN, 2012, pp. 336-337, grifo dos autores).

Então, o principal objetivo do projeto desenvolvido na escola foi justamente apresentar a relação e a conexão da tradição dos Orixás e das labás com a natureza e sua biodiversidade, por meio de indumentárias elaboradas com materiais recicláveis e visando à reflexão sensível no que diz respeito à sustentabilidade. Enquanto outros objetivos específicos focaram sobre a criação de um espaço de encenação para o conteúdo por meio: dos elementos cênicos utilizados, tais como - figurino, cenário, sonoplastia, objetos, adereços e maquiagem; da realização de uma apresentação performática dos Orixás e das labás; da possibilidade de proporcionar ao público uma experiência estética por meio dos figurinos de materiais recicláveis, (re)criados e expostos; e, do saber advindo da oralidade e escuta a partir da *performance* de cada estudante como um Orixá e uma labá.

Foi por meio da polinização desses pensamentos – espalhados com o movimento dos ventos de *lansã* e sustentados pela sapiência de *Ossain*, orixá que possui o domínio das plantas, que buscamos a fecundação de saberes e fazeres afro-brasileiros no processo de ensino e aprendizagem na Pedagogia das Artes Cênicas, nomeadamente, no ensino médio, última etapa da educação básica.

Fertilização metodológica

Em sala de aula, em mais um dia letivo de 2019, recebo os estudantes com os versos da música *Milagres do povo*, de Caetano Veloso, enfatizando que:

*O povo negro entendeu que o grande vencedor
Se ergue além da dor
Tudo chegou sobrevivente num navio
Quem descobriu o Brasil?
Foi o negro que viu a crueldade bem de frente
E ainda produziu milagres de fé no extremo ocidente
(CAETANO VELOSO, 2011).*

O que é um Orixá? Uma labá? Quais são os Orixás e as labás? Exibo figuras alegóricas e heroicas de alguns dos ancestrais divinizados pela mitologia africana e afro-brasileira em um

template. Exu, Orixá do movimento e da comunicação, encanta pela figura negra com vestes vermelhas, desconstruindo o estigma perverso que o racismo lhe outorgou. *Iemanjá*, labá das águas e do mar, “que até aparece de vez em quando nas reportagens da televisão, está tão bela! Nossa, professor!”, comenta uma aluna.

Digo aos estudantes que as indumentárias utilizadas por cada Orixá e labá revelam que a elaboração de um figurino que se apresenta enquanto possibilidade criativa para tratar de um elemento cênico que pode contar e enriquecer a história de uma encenação, para o nosso caso: da história e cultura afro-brasileira. Exemplifico a escola de samba *Unidos da Tijuca*, considerando o enredo *É segredo*, vencedor do carnaval do Rio de Janeiro em 2010, cuja comissão de frente desenvolveu sua apresentação por meio de trocas rápidas de vários figurinos, inspirada em um número de ilusionismo³. Também, reforço o assunto por meio da inferência à seguinte reflexão:

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado (...). O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade (PAVIS, 2011, p.168).

Ou seja, por meio do elemento cênico do figurino pode ser possível explorar a história e contextos socioculturais diversos com o intuito de oferecer diferentes significados ao assunto abordado. Não é à toa que o figurino se encontra na dimensão *Multiletramentos, Criatividade e Movimento* do currículo do DF, pois pressupõe a exploração criativa e inventiva de práticas sociais mediante o uso de múltiplas linguagens, nomeadamente a artística (DISTRITO FEDERAL, 2014, p.29).

Se *a carne mais barata do mercado é a carne negra* (ELZA SOARES, 2002), contextualizo para os estudantes, em outra aula, que *Angola, Congo, Benguela, Monjolo, Cabinda, Mina, Quiloa, Rebolo* (BEN JORGE, 1974), dentre outras etnias, há anos, desembarcaram de um navio negreiro – trazidas violentamente ao Brasil – com reis, rainhas, súditos e a memória de várias culturas africanas. Porém, informo que os representantes dessas etnias também não se contentaram – ainda no continente africano – com as voltas e voltas que foram obrigados a dar na “árvore do esquecimento” (ATLÂNTICO NEGRO, na rota dos Orixás, 1998), na pretensão de que deixassem as suas próprias referências socioculturais. Por outro lado, retomo e digo aos

³ Para mais informações, veja parte da apresentação da agremiação carnavalesca, em: <https://youtu.be/CaosyTV0NU>. Acesso em: 20 ago. 2021.

alunos que os povos africanos acabaram por cultivar, em solo brasileiro, a manifestação e multiplicação – material e imaterial –, de tantos ilês, lorubás, Ijexás, baobás, Orixás, labás, Congos, malês, savanas, Nzingas, capoeira, samba, saravás, axés, Ojuobá, dentre tantas outras práticas e expressões que contribuíram para a formação da cultura brasileira, pois: “(...) *Ancestralidade* é o princípio régio das africanidades. É lastro de tempo e espaço em processos de subjetivação, síntese, crítica e criação. É lógica diferencial e transversal, perpassando os vários extratos de enfrentamento e produção do mundo, a um só tempo” (OLIVEIRA, 2014, p.30, *grifos do autor*).

Já em outra aula, em círculo, peço aos estudantes que movimentem o corpo: os estalos dos dedos, o esfregar das palmas das mãos, os assovios, os pés batidos e alternados no chão⁴ buscam a construção de uma sonoridade que remete às práticas artísticas e culturais afro-brasileiras. Trata-se de um aquecimento para a improvisação de uma indumentária com sacolas plásticas e jornais usados que eu trouxe para o desenvolvimento prático da atividade da aula do dia. Em seguida, apresento algumas ideias de croquis de figurino e solicito uma pesquisa e composição de esboço inspirado nas cores e indumentárias dos Orixás ou das labás escolhidos pelo grupo de estudantes, levando em consideração a prática de desenho com modelos vivos que havíamos feito ainda no início do semestre.

Após essas atividades pedagógicas, convém ressaltar que parte do desenvolvimento dessa metodologia serviu para debater com os estudantes o quanto a cor da pele foi um estigma característico da escravidão no Brasil, revisitando a história para compreendermos melhor as relações artísticas e culturais da mitologia afro-brasileira. Além disso, o desconhecimento saturado acerca do próprio continente africano, inicialmente, pode ser oxigenado, em especial, com a explicação dos grupos étnicos e especificidades dos espaços geográficos que eles ocuparam antes e pós-diáspora. Por outras palavras, a folha historicamente esbranquiçada pela escravidão, aos poucos, tomou cores por meio das vestimentas e características estéticas, individuais e ecológicas dos Orixás e das labás.

Foi a partir disso que orientei os alunos na criação dos figurinos reutilizáveis para a feira de ciências na escola, com o intuito de que eles pudessem ver, rever, produzir, sentir e fruir a afrobrasilidade na qualidade de lugar de produção de conhecimento e de diversidade estética, artística e cultural. É o que será descrito a seguir, por meio da apresentação da experiência pedagógica propriamente dita.

⁴ Essa atividade pedagógica foi uma adaptação que fiz da que foi apresentada na palestra de abertura do IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), em 2016, em Uberlândia, MG. Mais informações em: <<http://portalabrace.org/4/index.php/encontros/73-ix-congresso-2016/323-ix-congresso-abrace>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

Catalisação estética

Na feira de ciências da escola, em meados de julho de 2019, o público é recepcionado por estudantes que realizam sons com atabaques, reco-reco, pandeiro, berimbau, instigando os sentidos de todos os que estão presentes por meio de instrumentos que ressoem elementos estéticos afro-brasileiros, em meio às ações dos estudantes que performam os Orixás e as labás. Optamos por não utilizar cartazes ou qualquer outra forma de informação escrita, para preservar o valor conferido à oralidade e à escuta incorporadas às *Africanidades*.



Figura 1. Partes da apresentação dos Orixás e das labás na feira de ciências da escola.
Fonte: Arquivo do autor.

Já no FESTIC, no mês de agosto de 2019, em meio aos estandes de várias escolas, cujas criações tecnológicas e digitais estão presentes, há um stand em que os corpos negros

dos estudantes performam seres mitológicos da ancestralidade afro-brasileira. Eles se destacam na composição cenográfica de panos brancos adornados, molduras e croquis pendurados nas paredes, indumentárias cromáticas, folhas, gravetos e galhos secos esparramados no chão. Um convite ao público para contemplar a apresentação performática que está prestes a começar dentro do *ilé* ornamentado.



Figura 2. Ornamentação do estande e alunos em situação de *performance*
Fonte: Bárbara Correia.

O público se aproxima. *Obatalá* e *Nanã* estão ao centro, rodeados por *Iansã*, *Ogum*, *Xangô*, *Iemanjá*, *Omolu* e *Mamãe Oxum*, com uma gestualidade própria que os identifica. Bum! Ouve-se um forte batuque! A sonoridade faz os Orixás e labás circularem ao redor do *Rei das Vestes Brancas* e da *Rainha do Barro*. Vão de um ritmo brando ao mais acelerado e os corpos, performatizados. Um forte batuque coloca-os em uma posição fotográfica. Pausa. *Obatalá* retoma o foco e começa a dar o tom de sua voz, anunciando o porquê da historicidade do panteão mitológico das *Africanidades*, convidando o público a uma conversa mais próxima com cada um deles, para que se inteirem das suas relações com a natureza e sua biodiversidade, visando a uma reflexão sensível para a sustentabilidade.

Nesse momento, cada Orixá e labá conversa com o público sobre a sua conexão com a natureza. *Ogum*, Orixá guerreiro e que tem o domínio da metalurgia e do ferro, usa uma indumentária azul produzida com pedaços de plástico que foram recortados, tampinhas de latas de bebidas, que cruzam o seu tórax, e um tule que encobre o seu rosto. Material parecido com a indumentária de *Mamãe Oxum*, labá das águas doces, que usa uma composição de sacolas plásticas amarelas e um adorno de EVA brilhante na cabeça. Enquanto *Xangô*, Orixá dos raios, trovão e do fogo, apresenta o seu machado de duas lâminas feito com papelão e papel aluminado, e sua roupa delineada, intencional e artisticamente, com TNT, cordão de macarrão e coroa com tampinhas de alumínio. Próximo a ele se encontra *Omolu*, Orixá da cura, com seu corpo marcado pelas chagas, feridas e doenças, rosto encoberto por uma estrutura de

palha e indumentária de saco de estopa. Já *Iansã*, labá que também domina o fogo, apresenta-se com uma indumentária de copos plásticos vermelhos e rosas brancas de papeis recortados.

Em todos os casos, os materiais que compuseram a roupa não estão ligados ao elemento ou à força da natureza – necessariamente –, mas à oralidade dos Orixás e das labás, cujas conversas com o público buscam uma sensibilização das suas conexões com a natureza. O que acabou servindo de intuito para o levantamento de um debate sobre a atenção humana – de tantos outros grupos étnicos, étnicos e socioculturais – com própria natureza e a sua biodiversidade, a partir das características estéticas e artísticas dentro do ilê performático.

Após os diálogos, aos poucos, o público se retira e os estudantes finalizam as suas respectivas *performances*, na perspectiva de uma promoção afirmativa e profícua dos saberes e fazeres ancestrais das *Africanidades* com a sustentabilidade contemporânea.



Figura 3. Momentos da apresentação no FESTIC.
Fonte: Arquivo do autor.

Considerações sustentáveis

No decorrer deste texto, busquei mostrar a conexão dos saberes e fazeres incorporados à história e à cultura africana e afro-brasileira por meio de uma apresentação estética, artística e performática dos Orixás e das labás, com indumentárias elaboradas com materiais

reaproveitados ou possivelmente descartados. Para isso, considere a experiência artístico-pedagógica que tive com estudantes de uma escola pública de ensino médio do DF.

O foco não foi a reciclagem, mas a sensibilidade como fomento da sustentabilidade, que, por meio do conhecimento oriundo das *Africanidades*, tem potencialidade para reforçar os saberes e fazeres afro-brasileiros no processo de ensino e aprendizagem. Rever a África e potencializar a afrobrasilidade podem significar o reconhecimento do encanto estético que motiva a corporeidade de quem traz em sua herança os aspectos artísticos e culturais dessa matriz de formação brasileira, cuja presença se configura há tanto tempo no conjunto de produção de conhecimento da humanidade.

Portanto, antes de colocar um ponto final nesta escrita, gostaria de continuar com a apresentação visual dos reflexos de algumas criações artísticas e pedagógicas desdobradas e compartilhadas em sala de aula com aqueles que podem ver, sentir, (re)conhecer, vivenciar e cultivar os saberes e fazeres afro-brasileiros. Embora tais conhecimentos tenham sido historicamente invisibilizados, de alguns anos para cá, principalmente com as políticas públicas e afirmativas (como é o caso das leis 10.649/2003 e 11.645/2008), têm-se tornado um direito o fato de serem absorvidos ricamente no processo de ensino e aprendizagem da educação brasileira, por intermédio dos desdobramentos metodológicos incorporados ao componente curricular Arte, particularmente no campo do teatro, pautado nos conhecimentos sistematizados e compartilhados dentro da Pedagogia das Artes Cênicas.

Axé...!





Figura 4. Partes do processo artístico-pedagógico e das apresentações. Arquivo do autor.

Referências

BRASIL. [Lei Darcy Ribeiro (1996)]. **LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional:** Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. 5. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação Edições Câmara, 2010.

_____. **Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003.** Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acesso em: 13 jul. 2021.

_____. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008.** Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html>. Acesso em: 20 ago. 2019.

_____. **Base Nacional Comum Curricular.** Brasília, DF, Ministério da Educação, 2018. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2020.

DISTRITO FEDERAL. **Currículo em Movimento da Educação Básica: Ensino Médio.** Brasília, Secretaria de Estado de Educação, 2014. Disponível em: <<http://www.educacao.df.gov.br/curriculo-em-movimento-da-educacao-basica-2/>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

NETO, P. Cultura negra. In: SILVA, Cidinha da (org.). **Africanidades e Relações Raciais: Insumos para Políticas Públicas na Área do Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas no Brasil.** Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

OLIVEIRA, E. Africanidades. In: SILVA, Cidinha da (org.). **Africanidades e Relações Raciais: Insumos para Políticas Públicas na Área do Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas no Brasil.** Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEREIRA, M. A. de; ICLE, G.; LULKIN, S. A.. Pedagogia da performance: da presença, do humor e do riso na prática pedagógica. In: **Revista Contrapontos** - Eletrônica, vol. 12, n. 3, p. 335-

340, set./dez. 2012. Disponível em: <<http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/3936/2384>>. Acessado em: 02 jan. 2014.

PETRONILIO. P. Performances na encruzilhada: corpo e noção de pessoa no candomblé. In: **Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias** (2: 2018: Brasília, DF) Anais do II Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias [recurso eletrônico] / organização Jonas Sales, Larissa Ferreira – Brasília: Editora IFB, 2020. Disponível em: <<http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/127>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

SCHECHNER, R. O que é performance? In: **O percevejo: revista de teatro, crítica e estética**. Ano 11, nº 12, 2003, pp.25-50.

VÍDEOS

ATLÂNTICO NEGRO, na rota dos Orixás – Documentário. Renato Barbieri & Victor Leonardi, 1998.

BEN JORGE. Zumbi. Álbum **A tábuca de Esmeralda**. Musisom Ed. Musical Ltda, 1974. Disponível em: <https://youtu.be/Db2_TWq7nfs>. Acesso em: 27 jan. 2021.

CAETANO VELOSO. **Milagres do povo**. Universal Music Ltda, 2011. Disponível em: <<https://youtu.be/w3DkvHx65x4>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

ELZA SOARES. A carne. Álbum: **Do Cócix Até O Pescoço**. Disponível em: <<https://youtu.be/nMLTD7ODIEc>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

Elison Oliveira Franco

Mestre em Artes (2014) e Licenciado em Artes Cênicas (2009) pela Universidade de Brasília (UnB), é professor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF). Ator e palhaço, tem focado suas pesquisas nos seguintes temas: Pedagogia das Artes Cênicas, Cômico, Jogo, Riso, Brincadeira, Aprendizagem Lúdica e Educação para as Relações Étnico-Raciais. Contato: elisonarte@gmail.com

Al-Nakba, o exílio e o direito de retorno no grafite palestino

Al-Nakba, exile and the right of return in palestinian graffiti

Vitoria Paschoal Baldin
vitoria.baldin@unifesp.br

Resumo: O artigo busca apresentar e analisar os grafites produzidos nas regiões de Gaza e Cisjordânia que discutem e se relacionam com os eventos de 1948, conhecidos como *al-nakba* (a catástrofe) e com as demandas de retorno decorrentes destes eventos. A partir disso, objetiva-se evidenciar as relações estreitas estabelecidas entre essa produção cultural e as pautas sociopolíticas contemporâneas. Para tanto, partimos, inicialmente, de uma breve análise de *al-nakba* como um evento histórico e, a partir disso, observamos as produções de grafite contemporâneo e identificamos elementos e repertórios que conectam as demandas atuais com os acontecimentos de 1948. Nesse sentido, foram identificados signos centrais para a comunicação de mensagens politicamente ativas em torno dessas demandas.

Palavras-chave: *Al-nakba*. Grafite. Palestina. Handala.

Abstract: The article seeks to present and analyze the graffiti produced in the regions of Gaza and the West Bank that discuss and relate to the events of 1948, known as *al-nakba* (the catastrophe) and the demands for return arising from these events. From this, the objective is to highlight the close relations established between this cultural production and the socio-political agendas that extend to the present day. To this end, we started, initially, from a brief analysis of *al-nakba* as a historical event and, from that, we observed the contemporary graphite productions and identified elements and repertoires that connect the current demands with the events of 1948. In this sense, central signs for the communication of politically active messages around these demands were identified.

Keywords: *Al-nakba*. Graffiti. Palestine. Handala.

Introdução

O fazer artístico se apresenta como um importante aspecto cultural que oferece ao sujeito voz e visibilidade para comunicar suas percepções individuais e coletivas de maneira a, muitas vezes, desprender-se do discurso midiático. Isto é, “a arte pode assumir diversos significados em suas várias dimensões, mas como conhecimento proporciona meios para a compreensão do pensamento e das expressões de uma cultura” (OTT, 1997, p. 111). Nesse sentido, ela é uma importante e significativa ferramenta comunicativa, especialmente por conta da importância e atenção que oferecemos a ela (OTT, 1997).

No caso do grafite, tais percepções são inseridas de forma concreta nesta mesma realidade que o gera, expandido os limites da comunicação para o mais simples passante, pois “as expressões nas paredes são deixadas sem censura atingindo seus diferentes públicos, apesar da intenção de alguns de abordar as autoridades” (JARBOU, 2011, p. 39. Tradução nossa). Dessa maneira, observar a cultura contemporânea dessas regiões através do grafite é, também, buscar compreender o homem e a sua realidade.

No presente trabalho objetiva-se observar o grafite palestino que tematiza momentos centrais no desenvolvimento identitário nacional: o exílio, estabelecido à partir de 1948. Em que os imaginários e discursos sobre a derrota e a luta são utilizados como base para significação e legitimação da luta presente, compondo uma parte significativa da narrativa nacional. Assim, contemporaneamente, diversos grafites têm tematizado essa experiência, relembando o evento e aplicando sobre ele suas demandas relativas ao direito de retorno.

Para tanto, partimos da revisão bibliográfica a respeito do evento histórico, analisando os impactos socioculturais e políticos do evento, bem como sua articulação para o desenvolvimento de uma identidade nacional centrada nessas experiências. Na sequência, realizou-se levantamento de grafites na região que mobilizassem esse evento em sua comunicação, analisando a forma pela qual os sujeitos e o espaço são representados e articulados ao exílio. E, por fim, outros elementos e signos associados a esse repertório, especialmente, aqueles ligados ao direito ao retorno foram examinados. Argumentamos, portanto, que o grafite é um importante meio comunicativo que tem sido utilizado como forma de rememoração desse passado, servindo, também, para a articulação visual das identidades nacionais gestadas nas novas gerações, negando o esquecimento.

A catástrofe e suas consequências

Em 1947, a Grã-Bretanha decide entregar a resolução da disputa entre árabes e sionistas pela Palestina às Nações Unidas. A resolução 181, emitida pelas Nações Unidas, explicitava a decisão de dividir a Palestina em dois Estados — um judeu em quase 55% do território, e outro árabe em 45% da Palestina (CLEMESH, 2008) —, sendo responsável pela mudança drástica das orientações nacionalistas na Palestina. O governo britânico decidiu retirar-se da região em uma data fixa: 14 de maio de 1948. Pressupunha-se que a retirada britânica iminente forçaria as duas partes a chegarem a algum acordo.

Conforme Hourani (2006) aponta, a medida em que a intervenção britânica diminuía, a luta crescia. Nesse sentido, “o Mandato se desintegrou antes que as Nações Unidas pudessem chegar a uma conclusão sobre a melhor maneira de substituí-lo” (PAPPÉ, 2007, p. 182. Tradução nossa). Os judeus conquistaram ampla vantagem nesses conflitos, levando os países árabes vizinhos a intervir, instaurando uma guerra regional. Algumas horas após o fim do mandato, a comunidade sionista declara a independência do Estado de Israel — imediatamente reconhecido pelos Estados Unidos e pela Rússia.

A partir disso, forças egípcias, jordanianas, iraquianas, sírias e libanesas avançaram sobre as partes de maioria árabe do país. Esse processo é a base para a criação da mitologia fundacional de Israel, em que, supostamente, poucos judeus enfrentaram muitos árabes, como verdadeiros heróis nacionais (PAPPÉ, 2007). Israel ocupa a maior parte do país em quatro campanhas. O plano judeu consistia em dois objetivos: (1) tomar rápida e sistemicamente as instalações, militares e civis, deixadas pelos britânicos; (2) limpar o futuro Estado ao máximo da presença de palestinos (PAPPÉ, 2007). Conforme Grinberg aponta: “com um exército mais bem armado, o suporte do armamento tcheco e o aumento contínuo do contingente pessoal, por conta da chegada de imigrantes europeus, Israel levou a melhor” (2000, p. 109).

Conforme Rashid Khalidi (1997) argumenta, o quinze de maio de 1948 marcou o nascimento do Estado de Israel, mas também a derrota definitiva dos palestinos. A fundação do Estado de Israel, segundo Kamrava (2013), foi baseada em três princípios fundamentais: (1) o entendimento dos judeus como um povo distinto e possuidor de uma identidade única enquanto nação; (2) a necessidade da fundação dessa nação em um território específico, a Palestina; e (3) a necessidade de independência, territorial e jurídica, nos moldes de um país moderno.

Como Pappé (2007) aponta, nesse processo ocorreram muitos massacres e ações de violência com o objetivo de forçar a fuga dos palestinos. Várias das principais cidades palestinas, assim como diversas vilas satélites, são tomadas pelo exército israelense. A

população é dispersada e as propriedades confiscadas. Entretanto, essas ações não tinham caráter marginal, mas faziam parte de um plano estatal. Dois terços (HOURANI, 2006) da população árabe foge de suas casas e se torna refugiada em um dos países vizinhos. Esse deslocamento resultou em um expressivo aumento da concentração demográfica em regiões periféricas da Jordânia, Síria e Líbano. A qualidade de vida da população exilada passou a depender dos regimes dos países em que buscavam asilo. Cabe ressaltar que

os refugiados deixaram para trás casas, fazendas, negócios vários, contas em bancos, igrejas e mesquitas, cemitérios, para não mencionar as fazendas e equipamento agrícola. Vastas quantidades de propriedade pessoal e terras foram confiscadas pelo governo israelense. A sociedade árabe palestina girava em torno da atividade agrícola e a maior parte dos refugiados tinha os bens de família e economias de vida nesse setor: casas, campos, lavouras, rebanhos, ferramentas e capital em geral, ao qual hoje não têm nenhum acesso. Portanto, tornaram-se não apenas refugiados, mas refugiados destituídos de seus bens, incapacitados de restabelecer a vida inclusive no exílio. A amplitude e a dimensão dessas perdas foram economicamente catastróficas. (CLEMESH, 2008, p. 188)

Ou seja, “mais da metade dos quase 1,4 milhão de palestinos árabes havia sido expulsos da sua terra. Os que permaneceram foram reduzidos a uma pequena minoria no interior do recém-criado Estado de Israel” (CLEMESH, 2008, p. 175). A história oficial israelense defende que a população palestina que deixou suas terras fez isso instigada pelos países árabes vizinhos, entretanto

há décadas se comprovou que a população não deixou o país sob ordens da liderança nacional palestina, como dizia a história oficial de Israel. Hoje, a visão provavelmente mais difundida na historiografia israelense é a de que a fuga de metade da população palestina foi o inelutável “efeito colateral” da guerra árabe-israelense de 1948-49. (CLEMESH, 2008, p. 175).

No dia da declaração da independência de Israel 58 vilas palestinas desapareceram e na metade de maio de 1948 um terço da população palestina havia se tornado refugiada (PAPPÉ, 2007). Em 1950, os Palestinos que haviam fugido

viviam nos campos criados pela UNRWA (agência criada pela ONU em 1949 para tratar dos problemas palestinos refugiados da guerra), sem o direito de retornar às suas casas, nem de, à exceção da Jordânia, estabelecer residência nos países árabes vizinhos. Ao mesmo tempo, a Lei do Retorno, aprovada em 1950 pelo Parlamento de Israel, concede cidadania israelense a todos os judeus que desejem imigrar para o novo país, assim como aos 160 mil árabes palestinos que permaneceram em seus locais de origem. (GRINBERG, 2000, p. 109)

Mesmo os palestinos que deixaram suas casas, mas permaneceram no território de Israel, nunca tiveram permissão para voltar às suas casas. Essas propriedades foram demolidas ou entregues aos imigrantes judeus (CLEMESH, 2008). Apesar de, posteriormente, conquistarem direitos políticos e legais, essa população nunca foi reconhecida como plenamente parte da

comunidade nacional. Com o objetivo de criar um Estado Judaico, homogeneamente ou em sua maioria, buscou-se criar um estado de *apartheid* e, quanto possível, transferir a população local para outros territórios (FINKELSTEIN, 2005). Nesse sentido, “desde o início, o sionismo procurou utilizar a força para concretizar as aspirações nacionais” (GORNY, 1987 apud FINKELSTEIN, 2005, p. 16). O processo de instituição do Estado de Israel estava pautado nas forças armadas e na conquista territorial gradual (FINKELSTEIN, 2005; PAPPE, 2007). Assim, “o recurso à força não era circunstancial. Era ‘inerente’ ao objetivo de transformar a Palestina, com sua população de maioria esmagadoramente árabe, num Estado Judaico” (FINKELSTEIN, 2005, p. 198).

O governo israelense recusava-se a receber de volta qualquer quantidade de refugiados árabes, antigos moradores locais, por entender — assim como, os governos inglês e norte-americano — que essa população seria, inevitavelmente, absorvida nos países que haviam buscado asilo. Para impedir isso, o governo de Israel, ainda em 1948, instaurou uma política anti-repatriação que permitia a destruição ou invasão de toda casa palestina abandonada (PAPPÉ, 2007). Em 1950, o parlamento israelense aprovou uma legislação que permitia que o governo e o exército confiscassem as casas de interesse público judeu. Assim, Israel concentra seus esforços em receber o maior número possível de imigrantes judeus, tanto da Europa como, também, de outros países árabes, desejando que os recém-chegados se estabelecessem de forma rápida nas antigas propriedades palestinas.

Segundo Demant (2001), comunidades judaicas inteiras, profundamente tradicionalistas, passaram a imigrar em massa para Israel. A partir disso, o elemento socialista do sionismo passa a ser desenfatuado, de forma a agradar essa nova população que rapidamente se tornava maioria demográfica. Dessa forma, a aparente homogeneidade populacional e ideológica presente nas manifestações pré-estatais é fragmentada de forma definitiva pelos novos imigrantes. Nesse sentido, “apesar de a maioria dos então sionistas ter sido secular, o ‘novo judeu’ nacional que eles projetaram e se ocupavam em construir nunca pôde ser divorciado de sua origem religiosa” (DEMANT, 2001, p. 212). Entretanto, a comunidade judaica modelo propagada pelo Estado consistia na simulação do estilo de vida europeu, em que israelenses eram um povo moderno que ressurgiu graças à retomada da língua hebraica, do militarismo e da política de assentamentos (PAPPÉ, 2007). A coesão interna só é mantida, nesse momento, pelas ameaças externas apresentadas contra o Estado judeu e questões relativas à segurança passam a ser centrais. Assim, os assentamentos coletivistas da esquerda “pioneira” e suas instituições voluntárias partidárias (e tropas particulares) se tornaram alvo de ataques, mas o papel do exército como elemento integrador cresceu, e com ele um certo militarismo, uma glorificação do poder pelo poder, e uma diminuição da importância da diplomacia e de acordos como métodos para resolução de conflitos internacionais. (DEMANT, 2001, p. 214)

Segundo Pappé (2007), o exército israelense passou a ser um agente decisivo na estruturação das relações de Israel com o Oriente Médio. O nacionalismo israelense passa a ter um expressivo fator militarista, gerando a constante necessidade de vitórias e também de crescimento, ocasionando incentivos exponenciais ao alistamento de jovens. Baruch Kimmerling (apud STEIN; KUNTSMAN, 2015), um dos principais estudiosos sobre o militarismo israelense, utiliza-se dos conceitos de "militarismo civil" e "militarismo da mente" para descrever a orientação constante da nação de Israel para com a guerra. Para ele, o constante discurso sobre ameaças à segurança nacional legitima a permanente preparação para a guerra, perpetuando a infiltração de costumes e interesses militares na vida civil.

No início de 1949, a partir de uma série de armistícios entre os países árabes e Israel, criam-se fronteiras mais estáveis. Entretanto, nesse sentido, cabe ressaltar que “a história contemporânea dos palestinos tem uma data importante: 1948. Naquele ano, um país e seu povo desapareceram de mapas e dicionários” (SANBAR, 2001, p. 87 apud SOREK, 2011, p. 467). Segundo Hourani, 75% da Palestina foram incluídos em Israel. Na costa sul, uma pequena faixa de terra de Gaza até a fronteira egípcia foi submetida à administração do governo egípcio. Enquanto, os demais territórios foram anexados pela Jordânia. Jerusalém foi dividida entre Israel e a Jordânia.

A opinião pública nos países árabes passa a encarar os governos inglês e norte-americano como colaboradores dos sionistas e, portanto, alinhados com a política e com as situações decorrentes da formação de Israel. Ou seja, “para muitos, o sionismo era uma nova versão do colonialismo das grandes potências mundiais, e só uma união nacional árabe poderia libertá-los do domínio estrangeiro” (GRINBERG, 2000, p. 110). Assim,

o nacionalismo árabe, que se tornou “anti-imperialista” após 1920, tornou-se “revolucionário” após 1948. A guerra da Palestina demonstrou que os árabes, apesar de sua independência formal, permaneceram politicamente desunidos, militarmente fracos e economicamente subdesenvolvidos. O fracasso ainda pode ser atribuído ao imperialismo, e muito do pensamento nacionalista árabe foi direcionado para o desenho de imagens de uma conspiração global, que supostamente implantou Israel para assegurar o domínio contínuo do Ocidente sobre os árabes. (KRAMER, 1993, p. 184-185. Tradução nossa)

Conforme Kamrava, o surgimento dos estados soberanos na região a partir da década de 1940 altera as bases das relações Estado-sociedade nesses novos países. Além da necessidade de satisfazer as aspirações de sua população, ao lançar-se em um ambiente internacional competitivo, esses Estados precisaram criar as bases necessárias para um rápido

crescimento econômico e industrial. Nesse momento, o movimento ganha um novo impulso a partir das disputas da guerra fria. Isto é, esses países poderiam ganhar força internacional a partir da ideia de não alinhamento com as potências, objetivando criar uma frente comum dos países de “Terceiro Mundo,” em processo de desenvolvimento e pertencentes a ex-impérios coloniais, para exercer pressão política através da ação conjunta. Nesse sentido, apesar da importância do conflito com Israel na construção de um imaginário nacional, atender os refugiados do conflito ou reagir militarmente contra os israelenses acaba por ser uma necessidade secundária. Nesse sentido, o

nacionalismo palestino somente surgiu depois que as nações árabes falharam repetida e decisivamente em amparar seus irmãos palestinos, provocando um sentimento permanente de traição e isolamento entre os palestinos. Talvez o severo tratamento sofrido pelos refugiados palestinos na maioria dos países árabes foi para seu sentimento de identidade independente ainda mais significativo do que a *nakba* (a catastrófica destruição da sociedade palestina em 1948 por Israel). Mesmo assim, o pan-arabismo permanece uma força potencial. (DEMANT, 2001, p. 232)

Os eventos de 1948, nomeados pelos palestinos como *al-Nakba* — a catástrofe — mudaram significativamente o nacionalismo. Esses eventos representam a desintegração da sociedade, o fim das aspirações nacionais e o início de um processo apressado de destruição de suas terras e cultura (Sa'di, 2002 apud SOREK, 2011). Ela representa, posteriormente, um importante fator de coesão para o movimento nacional palestino, tendo em vista que essa foi uma experiência que atingiu todas as classes sociais. Isto é, “todos experimentaram o trauma coletivo e pessoal que consolidaram seus laços futuros como uma comunidade nacional, seu sentido de identidade centrado na pátria perdida” (PAPPÉ, 2007, p. 201. Tradução nossa).

As artes de rua que relembram o exílio

Como apontamos anteriormente, 1948 e os eventos ocorridos a partir desta data são centrais na identidade nacional palestina. O êxodo forçado da população é extremamente representado e lembrado nas produções culturais palestinas de forma geral. Por conta disso, o tema do refúgio, a referida data e outros signos ligados a isso estão presentes em diversos grafites nas regiões de Gaza e da Cisjordânia. Esses murais são, portanto, lugares “para inscrever e comemorar a perda e a sobrevivência, para informar o mundo sobre a história palestina e para lembrar às gerações futuras de sua narrativa histórica” (LARKIN, 2014, p.

153. Tradução nossa).

O apelo desses grafites para a comunidade, de forma geral, decorre de sua capacidade de mobilizar respostas emocionais profundas, para a manutenção do nacionalismo e do ativismo palestino, através da produção de imagens facilmente reconhecidas e compreendidas por fazerem parte a história palestina compartilhada (LOVATT, 2010). A utilização de formas idílicas do estilo de vida palestino pré-1948 evoca os laços perdidos entre os palestinos e suas terras, com ênfase para a bonança supostamente encontrada nesse passado. Por conta disso, a diáspora é normalmente representada juntamente a signos sobre o direito de retorno.

Como na figura 1, observamos um grupo de pessoas com roupas tradicionais caminhando. Em primeiro plano, um homem carrega uma grande chave e uma sacola sobre os ombros. Ele é o único personagem com a face definida. As mulheres representadas usam *hijab*. Todas as pessoas usam roupas tradicionais e simples. Ao fundo, uma árvore seca e algumas casas compõem o cenário. Ainda na mesma composição, à esquerda da caminhada, um homem senta abaixo de uma árvore com seus galhos também sem folhas. As cores predominantes são o azul-turquesa, o bege-areia, marrom e verde oliva. Na mesma parede, há a pintura de uma grande chave em marrom e dourado, em estilo semelhante à que o homem carrega. Acima dela, está escrito 64. O fundo é azul-celeste. Dessa forma, o mural retrata a fuga palestina de suas terras ancestrais, principalmente, a mais expressiva, ocorrida em 1964, como destacado na pintura.

Ao lado, podemos ler: "Desenho do artista Jamil al-Qiq¹¹" e "Programa al-Fakhura de Bolsas de Estudo", uma iniciativa que busca oferecer educação a jovens com o objetivo de desenvolver, profissional, moral e intelectualmente, a liderança para comunidades, empresas e a nação. Parece bastante significativo a associação de um mural sobre um evento central da identidade nacional com uma mensagem sobre um projeto focado no desenvolvimento de lideranças socialmente engajadas, como se a necessidade do programa se justificasse pelo panorama apontado no grafite

¹¹ 1 Apesar dessa indicação de autoria, não fomos capazes de localizar ou contatar o produtor.



Figura 1: Jamil al-Qiq, *Street Art* sobre a migração forçada, Rua Rimal, Gaza, registrado em 2013.
Fonte: ROLSTON, 2014, p. 60



Figura 2: Street Art sobre o refúgio, Rua Rimal, Gaza, registrado em 2013.
 Fonte: ROLSTON, 2014, p. 61

A perda territorial, como Olberg (2013) aponta, não se refere apenas à perda de suas casas, mas a complexidade da questão se deve a motivação étnica e religiosa dessa tomada, os novos usos dados ao terreno e o simbolismo da terra. A chave é um símbolo comumente utilizado para representar o desejo palestino de retornar para suas casas e terras (ROLSTON, 2014). Esse elemento é transmitido, enquanto material e símbolo, de geração em geração (LEHEC, 2017) e está ligada ao fato de que

a verdadeira chave da casa que não existe mais na aldeia que não existe mais [segue sendo guardada]. Como um velho, cujo pai foi despejado de sua casa durante a nakba, diz hoje: “Guardo a chave porque é uma lembrança e nunca esquecerei a porta a que pertence.” (ROLSTON, 2014, p. 59. Tradução nossa)

Portanto, o tema do exílio está intimamente ligado ao direito ao retorno na representação dos grafites na região. Isto é, essa é uma demanda pelo direito de retornar às casas perdidas ou ser compensado em conformidade. A aspiração pelo direito de retorno dos refugiados e de seus descendentes é, portanto, fortemente ligada ao símbolo da chave, mas, algumas vezes, também está relacionado aos documentos mantidos por algumas famílias como

prova da propriedade desses locais. Além disso, a produção cultural, de forma geral, está fortemente permeada por

uma mistura de símbolos que compunham as emoções de um povo reprimido: o humilde camponês (*fellah*) tornou-se uma figura ilustrada de cuja postura, expressão e localidade emanava a frustração do deslocamento; o cacto, o solo e as árvores se transformaram em seres vivos e respirantes que representavam os pais de quem os palestinos haviam sido arrancados. O fato de o povo de uma nação ser representado como camponês serve para apagar as distinções de classe, homogeneizar experiências do passado, articular as tradições da nação. Além disso, a percepção da proximidade dos camponeses à terra pelos nacionalistas permitiu-lhes fornecer a figura ideal nos discursos do nacionalismo territorial e nos discursos nacionais palestinos e israelenses conflitantes, que disputavam os direitos à mesma terra. (GANDOLFO, 2010, p. 49. Tradução nossa)

A figura 2, realizada na mesma rua que o grafite anterior, possui tema semelhante ao observado na figura 1. Em primeiro plano, no canto inferior esquerdo, uma mulher entrega uma grande chave a uma criança. Ela usa *hijab*. Suas roupas possuem tons sóbrios. Ao fundo, tendas em tons de verde-oliva. Uma árvore seca está à esquerda da composição. O céu é azul. A cena é um campo de refugiados típico das primeiras décadas da situação palestina. O tema do direito ao retorno, representado pela chave, novamente é mobilizado, com ênfase na passagem desse direito e da luta em relação a isso para seus descendentes.

Como Abourahme (2018) argumenta, o campo de refugiados passou a ocupar posição central no pensamento revolucionário e anticolonial palestino. Isto é, “os palestinos, dizia o discurso com frequência, não eram uma classe de trabalhadores e camponeses, mas uma classe de refugiados” (ABOURAHME, 2018, p. 34. Tradução nossa). Assim, na autoconsciência nacional, a figura de refugiado continua central no processo político e cultural. Nos romances, como o autor aponta, o campo concentra as unidades espaciais e temporais. De forma análoga, nesses grafites, o campo não é apenas um local, mas também a representação de tempo, um momento histórico que se prolonga até os dias atuais, do qual segue sendo base para o sofrimento e também as lutas palestinas. O campo é o local ao qual os palestinos passaram a habitar após sua expulsão, assim, ele marca a persistência da situação miserável iniciada em 1964. Entretanto, dificilmente o campo é associado a tal sofrimento, ele é efeito e não a causa. As cenas do campo, representam a situação e localização temporária que se prolonga em um presente suspenso. E, como no mural anterior, ligado ao rompimento com tal situação, através do retorno às suas terras ancestrais. A “imagem da viagem de volta ao futuro” (ABOURAHME, 2018), retornar às suas casas e poder reconstruir o futuro em seu modo de vida original, recuperar um local próprio, abandonando o vazio do exílio no passado, é enfatizada.

Entretanto, as barracas não são, necessariamente, representações do refúgio, mas, como na figura 3, elas podem ser uma referência ao estilo de vida beduíno. À direita do mural, a partir da fotografia de baixo, observamos uma oliveira. Algumas ferramentas agrícolas estão penduradas em seus galhos. Ao fundo há uma cidade. No centro da composição observamos uma tenda beduína e três palestinos trabalhando em um campo. Na direita, uma cidade em chamas. As cenas nostálgicas da vida tradicional palestina, do passado, são contrapostas à dor e ao sofrimento, representado pelas chamas que destroem a cidade. Dessa maneira, o grafite trabalha com dois sentimentos com relação à terra Palestina. Isto é, como Gandolfo (2010) aponta, o desejo de lembrar e preservar a memória do passado nacional, com suas colinas e pomares repletos de frutas, e a atual Palestina, carregada de dor e angústia. Assim, o mural é um testemunho das “queixas, aspirações, sonhos, sentimentos e emoções dos refugiados, tornando-os comuns, compartilhados por jovens e velhos” (GANDOLFO, 2010, p. 667. Tradução nossa).



Figura 3: Muhanad e Ayad, *Street Art*,
Campo de refugiados al-'Aza,
Cisjordânia.

Fonte: LOVATT, 2010, p. 23

A oliveira, bem como a chave, são signos comumente encontrados juntos às representações do êxodo. A árvore, assim como as laranjeiras, estão diretamente relacionadas às terras perdidas e a firmeza [*sumud*] nacional frente a isso. Essas árvores demoram, pelo menos, uma década para produzir frutos. Por conta disso, na tradição palestina, as oliveiras têm uma qualidade sagrada e são vistas como a extensão da família e da natureza ancestral (OLBERG, 2013).

Nesse sentido, como Sherwell (2006) aponta, o elemento do espaço original, anterior ao deslocamento, está sempre presente no processo de formação e articulação da identidade. A separação desse local, lembrado e representado, é normalmente entendido e representado como fonte da marginalidade. As iconografias buscam representar, assim, a relação histórica, original e eterna desse povo com à terra. Ou seja,

a paisagem da Palestina e sua representação está invariavelmente ligada à sua identidade, que produz inúmeras transformações e incongruências. Criar uma narrativa teleológica unificada a partir das representações da identidade e do lugares palestinos se revela desde o início como uma tentativa de se envolver com a experiência de fragmentação, perda e estranhamento. (SHERWELL, 2006, p.429. Tradução nossa)

Esses eventos também são referidos enquanto datas, normalmente, estabelecendo paralelos entre elas, a representação e novos eventos de violência que acometem essa população, como, por exemplo, a figura 4. No centro observamos a representação do mapa das fronteiras palestinas pré-1948 em vermelho. Sobre ele duas flores se enrolam e de suas pontas saem gotas de sangue. À esquerda do mapa, lê-se: “Uma flor não faz primavera,” um provérbio regional. Ao lado temos a figura do personagem Handala. Acima da composição há um arame farpado, em sua ponta esquerda escorrem duas gotas de sangue ao lado das datas 1948 e 2007.



Figura 4: O personagem Handala e o mapa da Palestina, Gaza, registrado em 2007

Fonte: KARL; ZOGHBI, 2011, p. 63

Elementos e repertórios da experiência palestina e do direito ao retorno

O mapa das fronteiras palestinas pré-Nakba é um signo recorrente. Isto é, a identidade nacional palestina está apoiada nas fronteiras territoriais anteriores ao estabelecimento de Israel, assim, a fragmentação desse espaço passa a ser um símbolo da luta pela retomada da unidade perdida nos eventos traumáticos de 1948 e 1967. Além disso, o estabelecimento do paralelo entre 1948 e 2007 representa o imaginário de continuidade e repetição das violências iniciadas com o *al-Nakba*. Dessa maneira, “o *graffiti* é um espelho da actualidade, reflectindo o quotidiano de quem pinta” (CAMPOS, 2010, p. 246). Ou seja, apesar da utilização de temas e signos ligados às experiências do passado, eles são utilizados com contato direto com o presente. O grafite ainda carrega outro signo importante: Handala é, atualmente, um grande representante do direito do retorno palestino.

O personagem Handala, criado pelo cartunista palestino Najji al-Ali em 1969, passou a ser a representação da dor, dos desejos e do sentimento nacional palestino experimentados

desde o final do século XX. al-Ali se tornou refugiado quando tinha dez anos, ainda em 1948. Handala foi criado pelo cartunista baseado em sua própria experiência enquanto criança refugiada. Assim,

Handala é uma criança esfarrapada e suja, com cabelo espetado e despenteado, mas também orgulhoso e obstinado, resiste ao observar as calamidades que acontecem ao seu redor. Handala (a palavra em árabe significa uma fruta pequena e amarga) pode, portanto, ser vista como uma metáfora para o *sumud* palestino e árabe, bem como um alter-ego para o próprio al-Ali, que se recusou a esquecer sua experiência inicial durante todo sua carreira artística. (HAUGBOLLE, 2013, p. 231. Tradução nossa)

Ao longo de três décadas, o cartunista produziu mais de 40 mil trabalhos que, em sua maioria, satirizavam a política da região. Ele fez críticas aos líderes árabes e ocidentais, expôs a hipocrisia dos ricos e, especialmente, discutiu a situação palestina. Como Haugbolle (2013) aponta, Naji al-Ali pertence ao pequeno grupo de artistas com ampla e forte influência no pensamento árabe, tornando-se um ícone cultural. Nesse sentido, “seu trabalho fornece uma linguagem estética por meio da qual a memória histórica diversa do século XX árabe é articulada e negociada” (HAUGBOLLE, 2013, p. 232. Tradução nossa). Para a autora, a explicação do sucesso de suas produções se deve a sua sólida compreensão das retóricas e das demandas populares. Isto é, “Naji al-Ali cresceu com refugiados, falava a língua deles e era capaz de usar esse conhecimento incorporado em suas criações visuais” (HAUGBOLLE, 2013, p. 254. Tradução nossa). Dessa maneira, o autor pôde utilizar as representações da vida cotidiana e da cultura popular em suas produções, dialogando diretamente com a estética e os discursos subalternos.

Handala é o personagem mais popular do artista, um símbolo secular facilmente reconhecido da causa palestina (HAUGBOLLE, 2013). Na década de 1970, Haugbolle (2013) aponta, o personagem já passou a ser utilizado por estudantes universitários como um signo da identidade nacional, representado juntamente a outros símbolos como a bandeira e o mapa palestino pré-1948. Com o início da Primeira Intifada, alguns meses após a morte de al-Ali², o cartunista passou a ser evocado como um mártir e Handala consolidou seu lugar como signo da resistência palestina.

Ainda hoje, diversos fãs utilizam dos novos meios de comunicação para lembrar e compartilhar as produções do cartunista, enfatizando a forma pela qual suas produções

² O assassinato de al-Ali segue até hoje sem solução, amplamente atribuído a OLP ou a Israel. Sua morte prematura e de forma violenta foi essencial para a atribuição de sentido quase religioso às suas produções e sua vida (HAUGBOLLE, 2013).esquerda a bandeira catalã. Abaixo da bandeira está escrito LLIBERTAT, liberdade. A face do personagem está voltada para o azul, em referência a possibilidade de ver um céu sem a existência do Muro.

expuseram a brutalidade da ocupação israelense e o desamparo dos regimes árabes vizinhos. Dessa maneira, o personagem é hoje um símbolo internacionalmente conhecido de tal resistência, estampando desde chaveiros, amuletos e camisetas até logotipos de grupos políticos (HAUGBOLLE, 2013).

O grafite também faz parte desse processo, por conta disso, encontramos diversas representações do personagem são encontradas em paredes por toda região. Como Rocha e Eckert (2016) apontam, as cidades estão repletas de produções que se alimentam de lendas e tradições populares. Dessa forma, exatamente por ser uma expressão artística popular na região, o personagem também é apropriado nas comunicações públicas.

O personagem está desenhado em muitas paredes por toda Palestina, como símbolo do sofrimento e do estado de espera contínua por justiça. Por conta disso, diversas representações utilizam o personagem olhando para uma paisagem. Na figura 5, observamos Handala em sua posição típica: de costas para o espectador e os braços cruzados atrás do corpo. Ele volta seu olhar para uma paisagem composta por um horizonte avermelhado, o sol brilhante está parcialmente encoberto por nuvens, a água encontra alguns pequenos montes. Ao lado podemos ler, em inglês, liberdade. Já na figura 6, o personagem está no centro de um triângulo azul-celeste. As margens, angulares em preto, remetem à algo rachando. Ao redor do personagem há o contorno de outras pessoas em preto que erguem os braços e balançam bandeiras. Do lado direito temos a bandeira palestina e à



Figura 5: Handala olha para uma paisagem, Campo de refugiados de Aida, Cisjordânia.

Fonte: PARRY, 2011, p. 31



Figura 6: Handala olha para o Muro rachado, ao lado bandeiras palestinas e Catalã, Belém, Cisjordânia, registrado em 2019.

Fonte: Scene Arabia. Disponível em:

<https://scenearabia.com/Culture/ap_artheid-art-palestine-israel-graffiti-se_paration-wall-west-ban>

Handala representa, nesse sentido, a unificação da experiência. Como Larkin (2014) aponta, suas roupas são remendas em decorrência de sua situação de refugiado que perdeu tudo. Isto é, para além de afiliações políticas, vivências particulares e regionais, o exílio iniciado em 1948 une a todos. Em outra comunicação (figura 9) Handala aparece cercado de escritos. Lê-se: “Você é Fatah Ou Hamas Ou PFLP Ou Jihad? Que idiota você é? Eu sou palestino.” Essas inscrições a redor do personagem remetem a um diálogo estabelecido com o Handala que ao ser questionado sobre sua afiliação política, em que ele enfatiza a primazia de seu carácter palestino. Na figura 10, o personagem é representado próximo a alguns outros símbolos do direito ao retorno e da causa palestina: uma chave, fechaduras, um homem encarcerado, duas pessoas dando as mãos em sinal de apoio mútuo. Ainda nesse sentido, assim como nessa arte de rua, o personagem costuma aparecer associado a outros símbolos da identidade nacional, como a bandeira e o *keffiyeh*.



Figura 7: Handala ao lado da palavra Palestina, campo de refugiados de Askar, Nablus, Palestina, registrado em 2007.
Fonte: ZOGHBI; KARL, 2011, p. 61



Figura 8: Handala sob o Muro, Cisjordânia, Registrado em 2010.
Fonte: LOVATT, 2010, p. 61



Figura 9: Handala e perguntas sobre afiliação política, Gaza, Registrado em 2009.

Fonte: GAZA GRAFFITI (Book).

Disponível em:

<https://m.facebook.com/Gaza-Graffiti-117948874074/>

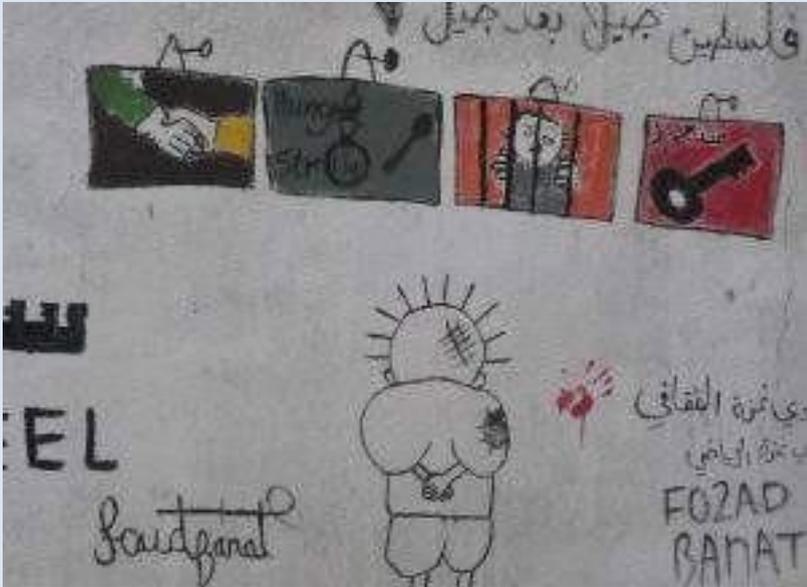


Figura 10: Handala em Gaza

Fonte: loralucero. Disponível em:

<https://loralucero.wordpress.com/2012/12/18/gaza-street-art-rocks/>

Diversas vezes, o personagem também é representado com referências a al-Ali,

ênfatizando o caráter de mártir exemplar desse. Na figura 11, lê-se: “De nosso sangue a nosso sangue é a fronteira da terra. Palestina é nossa terra. Palestina é nossa terra. Palestina é nossa terra. Palestina é nossa terra.” O personagem é representado duas vezes. Primeiramente, no canto superior direito Handala está caído morto, seu corpo forma uma diagonal para o canto superior esquerdo. Seus pés estão cobertos de sangue. Além disso, o personagem também aparece em menor escala no canto inferior esquerdo. Ele está ao lado de outro personagem de estatura semelhante, ambos estão de costas para o observador e erguem velas para cima. Ao lado um homem está caído com o lado frontal para baixo. Há em suas costas três furos que escorrem sangue. Ele tem as mãos para trás e está descalço. No canto inferior direito há três homens. Dois deles têm as mãos para trás e seu rosto está levemente direcionado para a direita, possibilitando que o espectador veja seu rosto. O homem mais a direita tem seu rosto totalmente direcionado para frente, uma de suas mãos está ao lado do corpo e a mão direita aponta para cima.



Figura 11: Handala e o mapa palestino, Campo de refugiados Dheisheh, fotografia de Alberto Campi, registrado em 2016
Fonte: LEHEC, 2017

Como Jarbou (2017) aponta, as mãos de Handala nas costas, gesto repetido pelos dois homens à esquerda, são um símbolo de rejeição a todas as marés negativas presentes na Palestina, como o medo, a desesperança ou o sofrimento. Além disso, o fato do observador nunca ver o rosto do personagem “representa a esperança de que um dia ele se volte e nos mostre seu rosto, quando a Palestina for libertada” (JARBOU, 2017, p. 120. Tradução nossa). O grafite trabalha diretamente com o tema do refúgio. O mapa palestino, preenchido com a bandeira e o *kaffiyeh*, Handala e a morte representam a luta e a causa palestina. Assim como os escritos evidenciam, há a relação direta com a terra e o povo, morrer por ela faz parte da luta para retomar algo que seria seu por direito.



Figura 12: Handala e o *al-Nakba* em mural em Nazaré, Israel.

Fonte: GREIGAIR, 2017.

O mural acima (Figura 12) é outro exemplo da associação frequente entre a causa palestina, seus símbolos e Handala. O personagem aparece entre um mapa palestino pré-1948 e uma inscrição, em inglês, árabe e hebraico, que explica brevemente o *al-Nakba*. Lê-se:

no dia do *al-nakba* palestino em 15 de maio de 1948 mais de 780.000 palestinos foram forçados a sair de suas casas e suas terras. Mais de 500 vilas foram destruídas pelas forças sionistas. Mais de 50 massacres civis foram cometidos. Mais de 15.000 mártires. (Tradução nossa)



Figura 13: Street art sobre o direito de retorno, Gaza.

Fonte: loralucero. Disponível em:

<<https://loralucero.wordpress.com/2012/12/18/gaza-street-art-rocks/>>

Ao lado esquerdo uma forma em volta remete a um rosto. A direita uma pomba carrega um ramo de oliveira. À esquerda há uma chave. Todo o grafite é produzido nas cores nacionais: vermelho, verde, branco e preto. A utilização das datas, especialmente, 1948, são frequentemente escritas nas paredes, com o objetivo de lembrar os palestinos desses eventos. Mas, nesse caso, como a comunicação multilinguística denota, o objetivo também é divulgar esses eventos a um público externo, enfatizando a importância e o peso desses eventos para os palestinos³.

Os símbolos e mensagens relativas ao direito de retorno não aparecem somente em associação a Handala. O personagem faz parte de um repertório mais amplo sobre a causa palestina. Por conta disso, apesar de Handala aparecer em associação a esses elementos, eles podem, eventualmente, ser representados a partir de outras associações. Como na figura 13, em que uma porta atravessada verticalmente por uma chave se abre. Na base da chave há o número 64. Na porta temos a bandeira, entretanto, o branco é

³ Ao produzir grafite, em determinado local e tempo, o autor não se dirige a todos de forma indistinta, há um grupo de destinatários previamente idealizados. A escolha do suporte enfatiza uma comunicação para a população local, estimulando a lembrança constante dessa pauta. Da mesma maneira, ao ser registrado e compartilhado nas redes sociais, o público idealizado ganha maior amplitude, especialmente, centrado na busca por apoio internacional a essas pautas. Assim, os imaginários de retorno, associados aos repertórios de memória e luta, comunicam, em simultâneo, para espectadores internos e externos, em que diferentes repertórios podem produzir diferentes níveis de apelo emocional para cada um deles.

recortado por arames farpados. Ao lado direito, lemos: “Nós vamos retornar.” À esquerda há o mapa palestino pré-*nakba* nas cores nacionais. Dessa maneira, apesar de Handala não fazer parte da composição, o tema do direito ao retorno, a incitação a movimentação sociopolítica em relação a isso estão evidentes.

Além disso, a utilização de palavras que denotam a certeza nesse futuro também é particularmente significativa no caráter argumentativo dessa arte de rua. De forma análoga, o grafite produzido por Monseieur Cana (Figura 14), em um estilo que articula caligrafia árabe e o estilo de *tag* norte-americano⁴, traz escrito nas cores vermelho e verde: “Nós vamos retornar”. Campos e Diógenes (2020) apontam que os grafites são capazes de despertar estados emocionais e são sistematicamente utilizados para isso. Portanto, podemos perceber que essas produções buscam incitar sentimentos nacionalistas nessas populações, lembrando a terra perdida e ao explorar imaginários de retorno a ela.



Figura 14: MONSEIEUR CANA, “Nós vamos retornar”, Campo de refugiados Al-Amari, Ramala, registrado em 2009.

Fonte: ZOGHBI; KARL, 2011, p. 149.

⁴ Essa forma estética que associa elementos do grafite norte-americano e a caligrafia tradicional árabe é nomeada por alguns como calligraffiti (BRONELL, 2017).



Figura 15: Grafite sobre o direito ao retorno feito no Muro, Abu Dis, Cisjordânia, registrado em 2007.

Fonte: ZOGHBI; KARL, 2011, p. 58

Essa associação de palavras e simbolismos busca mobilizar sentimentos relativos ao nacionalismo e a coletividade por parte de seus espectadores como forma de incentivar a continuidade da luta palestina centrada na experiência da firmeza. Como na figura 15, em que está escrito: “O direito de retornar é um direito que nunca morrerá”. O grafite foi feito nas cores palestinas e de forma a referenciar essa bandeira nacional. Ao fundo, temos um rosto produzido nas cores preta e branca. A boca está aberta, em expressão de grito. Dessa maneira, o grafite associa a evocação do direito ao retorno, as expressões de sentimentos relativos à luta, a mobilização, mas também a dor e o sofrimento.

Considerações finais

Esses grafites, portanto, se utilizam de diversos símbolos da tradição palestina na ressignificação do espaço e a ação criativa no campo político e ativista palestino. A centralidade do camponês e dos *fedayins* observadas em uma série de grafites, referenciam à vida tradicional, como as roupas tradicionais e as árvores, em uma postura de diálogo direto à tradição. Handala e a evocação do direito de retorno se insere no processo de incitação à permanência da luta pela reconquista da terra perdida. Alguns

símbolos a isso associados, entretanto, não se referem apenas ao direito do retorno, mas a manutenção da identidade nacional palestina apesar do exílio e da ocupação.

Essas comunicações também reforçam sentimentos e entendimentos de companheirismo e pertencimento. A identidade é, assim, concretizada através da combinação entre as narrativas nacionais e a memória do indivíduo, possibilitando que os indivíduos reformulem frequentemente suas identidades a partir dos elementos presentes na coletividade. As memórias e os discursos sobre o *al-Nakba* representam a desintegração da sociedade tradicional, atualmente idealizada. O uso simbólico das referências à 1948 conecta aspectos contemporâneos da vida cotidiana nesses locais, assim como auxilia nos imaginários a respeito da luta palestina contínua. Além disso, Handala, enquanto um símbolo secular da resistência, está presente em uma série de comunicações sobre o sofrimento e o constante estado de espera.

A chave, enquanto objeto e símbolo, e outros signos estão nesse panorama articulados à demanda de retornar às suas casas e terras. Tais elementos, provenientes da vida e da paisagem considerada original, são uma importante ferramenta para ancorar as identidades atuais e atravessá-las pela causa nacional. Esse processo também contribui para a disseminação de mensagens e informações da trajetória nacional compartilhada às novas gerações, relacionando passado e presente. Assim, ideias relativas à classe, gênero e mesmo religião passam a ser articuladas à experiência do exílio, central na narrativa e identidade nacional. O passado idealizado também oferece uma importante legitimação do presente, especialmente, nos processos de ativismo. As imagens desse passado também consolidam um imaginário de retorno, pautado em repertórios de um povo puro, original e tradicional como base de uma vida feliz e harmônica.

Referências

ABOURAHME, Nasser. “Nothing to Lose but Our Tents”: The Camp, the Revolution, the Novel. In: **Journal of Palestine Studies**, California: University of California Press, v. 48, n.1, p. 33–46, 2018.

BRONELL, Katelyn M. **Murals for Hope: Lebanese Reconciliation through Youth Graffiti Art**. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade do Kansas, 2017.

CAMPOS, Ricardo. **Por que pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do Graffiti Urbano. São Paulo: Fim de século, 2010.

CAMPOS, Ricardo; DIÓGENES, Glória. Apresentação - Dossiê: Cidade, imagem e emoções.

In: **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, v. 19, n. 55, p. 13–18, 2020.

CLEMESHA, Arlene E. Palestina, 1948-2008. 60 Anos de Desenraizamento e Desapropriação. In: **Tiraz**, São Paulo, v. 5, p. 167-189, 2008.

DEMANT, Peter. Identidades israelenses e palestinas: questões ideológicas. In: DUPAS, Gilberto; VIGEVANI, Tullo (org.). **Israel-Palestina: a construção da paz vista de uma perspectiva global**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Luiza Carvalho Da. Arte de rua, estética urbana: relato de uma experiência sensível em metrópole contemporânea. In: **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 47, n.1, p. 25–48, 2016.

FINKELSTEIN, Norman G. **Imagem e realidade no conflito Israel-Palestina**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

GANDOLFO, K. Luisa. Representations of Conflict: Images of War, Resistance, and Identity in Palestinian Art. In: **Radical History Review**, Carolina do Norte, Duke University Press, v. 106, p. 47–69, 2010.

GAZA GRAFFITI (Book). Página do Livro de Mia Gröndahl. **Facebook**. Disponível em: <<https://m.facebook.com/Gaza-Graffiti-117948874074/>> Acesso em: 18 de Janeiro de 2021.

GREIGAIR, Mac Gawan. Nazareth's Mystery Mural as an Emblem of Palestinian Resistance. In: **Al Araby**, Londres, 02 de Novembro de 2017. Disponível em:
em:
<<https://www.alaraby.co.uk/english/indepth/2017/11/13/nazareths-mystery-mura-an-emblem-of-palestinian-resistance.>> Acesso em: 10 de Dezembro de 2020.

GRINBERG, Keila. O mundo árabe e as guerras árabe-israelenses. In: REIS FILHO, Daniel A. (org.) **O Século XX**. Vol. III. O tempo das dúvidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 97–131.

HAUGBOLLE, Sune. Naji al-ali and the iconography of arab secularism. In: GRUBER, Christiane; HAUGBOLLE, Sune (org.). **Visual Culture in the Modern Middle East: Rhetoric of the image**. Indiana: Indiana University Press, 2013, p. 231–255.

HOURANI, Albert. **Uma história dos povos árabes**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2006.

JARBOU, Rana. Bahrain: The medium and the message. In: ZOGHBI, Pascal; KARL, Don (org.). **Arabic Graffiti**. Berlin: From Here to Fame, 2011. p. 47–49.

JARBOU, Rana. The Resistance Passed Through Here: Arabic Graffiti of Resistance, Before and After the Arab Uprisings. In: AWAD, Sarah H.; WAGONER, Brady (org.). **Street Art of Resistance**. Cham: Palgrave Macmillan, 2017, p. 113–153.

- KAMRAVA, Mehran. **The Modern Middle East** – A Political History Since the First World War. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 2013.
- KHALIDI, Rashid. **Palestinian identity: the construction of modern national consciousness**. New York: Columbia University Press, 1997.
- KRAMER, Martin. Arab Nationalism: Mistaken Identity. In: **Daedalus**, v.122, n. 3, 1993, p. 171–206.
- KUNTSMAN, Adi; STEIN, Rebecca L. **Digital Militarism: Israel's Occupation in the Social Media Age**. Stanford: Stanford University Press, California, 2015.
- LARKIN, Craig. Jerusalem's separation wall and global message board: graffiti, murals, and the art of sumud. In: **The Arab Studies Journal**, California: University of California Press, v. 22, n. 1, Special Issue: Cultures Of Resistance, p. 134–169, 2014.
- LEHEC, Clémence. Graffiti in Palestinian Refugee Camps: From palimpsest walls to public space. In: **Articulo-Journal of Urban Research**, Association Journal of Urban Research, v.15, 2017. Disponível em <https://journals.openedition.org/articulo/3399> Acesso em 04 de Junho de 2020.
- LOVATT, Hugh. **The Aesthetics of Space: West Bank Graffiti and Global Artists**. Dissertação (Mestrado em Artes). Culture and Society of the Near and Middle, East School of Oriental and African Studies, University of London, Londres, 2010.
- LUCERO, Lora A. Gaza street art rocks! In: **loralucero**, 18 de Dezembro de 2012. Disponível em: <https://loralucero.wordpress.com/2012/12/18/gaza-street-art-rocks/> Acesso em: 15 de Dezembro de 2020.
- OLBERG, Steven T. **Political graffiti on the west bank wall in Israel / Palestine**. New York: The Edwin Mellen Press, 2013.
- OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte-educação: Leituras no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1997.
- PAPPÉ, Ilan. **Historia de la Palestina moderna: un territorio, dos pueblos**. Madrid: AKAL, 2007.
- PARRY, William. **Against the Wall: The Art of Resistance in Palestine**. Illinois: Lawrence Hill Books, 2011.
- ROLSTON, Bill. Messages of allegiance and defiance: the murals of Gaza. In: **Race & Class**, Londres: Institute of Race Relations, v. 55, n. 4, p. 40–64, 2014.
- SHERWELL, Tina. Topographies of Identity, Soliloquies of Place. In: **Third Text**, Routledge, Taylor & Francis Group, v. 20, n. 3/4, p. 429–443, 2006. SOREK, Tamir. Calendars, Martyrs, and Palestinian Particularism under

British Rule. In: **Journal of Palestine Studies**, California: University of California Press, v. 43, n. 1, p. 6–18, 2013.

SOREK, Tamir. The Quest for Victory: Collective Memory and National Identification among the Arab-Palestinian Citizens of Israel. In: **Sociology**, Londres: British Sociological Association, v. 45, n.3, p. 464–479, 2011.

WRITER, Staff. Apartheid Art: The Stories Behind 14 Striking Pieces Of Graffiti On The West Bank Wall. In: **Scene Arabia**. 01 de Abril de 2019. Disponível em:

<<https://scenearabia.com/Culture/apartheid-art-palestine-israel-graffiti-separatio n-wall-west-ban>> Acesso em: 18 de Janeiro de 2021.

ZOGHBI, Pascal; KARL, Don. **Arabic Graffiti**. Berlin: From Here to Fame, 2011.

TECNOLOGIA E CIÊNCIA NO GABINETE DE CURIOSIDADES TECHNOLOGY AND SCIENCE IN THE CABINET OF CURIOSITIES

Rosa Amelia Barbosa
rosa.amelia.educ@gmail.com

Marilda Lopes Pinheiro Queluz
pqueluz@gmail.com

Resumo: Neste artigo procuramos refletir sobre as relações entre arte, ciência e tecnologia materializadas na obra *O Gabinete de Curiosidades* (2017), de Rosana Paulino. Esta artista visual paulistana apropria-se de elementos da cultura material hegemônica, subvertendo os códigos técnicos, no sentido usado por Feenberg (2010), para construir narrativas múltiplas e olhares críticos. Buscamos compreender os discursos tramados na obra pelos arranjos e artefatos que compõem os expositores/vitrines. Rosana Paulino interroga a neutralidade da ciência e da tecnologia, evidenciando as disputas de poder e o racismo presentes nessas práticas sociais. Subjacente à análise trabalharemos a partir de Bal (2016) o jogo estético e político que remete às várias temporalidades imbricadas nos gabinetes.

Palavras-chave: Rosana Paulino; Gabinete de Curiosidades; arte, ciência e tecnologia; cultura material.

Abstract: In this article, we aim to reflect on the relationships between art, science and technology materialized in the work called *The Cabinet of Curiosities* (2017), by Rosana Paulino. This visual artist from São Paulo appropriates elements of hegemonic material culture, subverting technical codes, in the sense used by Feenberg (2010), to build multiple narratives and critical perspectives. We seek to understand the discourses woven in this work through the arrangements and artifacts that make up the exhibitors/window displays. Rosana Paulino questions the neutrality of science and technology, highlighting the power struggles and racism present in these social practices. Underlying the analysis, we will work from Bal (2016) on the aesthetic and political game that refers to the various intertwined temporalities in the cabinets.

Keywords: Rosana Paulino; Cabinet of Curiosities; art, science and technology; material culture.

Introdução

O objetivo deste texto é refletir sobre as relações entre tecnologia e ciência na obra de Rosana Paulino, *O Gabinete de Curiosidades*, de 2017, considerando os modos de colecionar artefatos como espaço para diálogos com os afetos e a subversão dos códigos técnicos¹ (FEENBERG, 2010).

Rosana Paulino² é gravurista e artista multimídia brasileira, negra, nascida em 1967, em São Paulo. Sua produção interroga o processo de colonização, problematizando as questões de gênero e de classe e o racismo estrutural. Sua obra evidencia as tensões sociais e as marcas da violência constituídas em nosso sistema escravista, atualizadas nas desigualdades do nosso presente. Uma das estratégias da artista é revolver a história e o passado, apropriando-se de fotografias, mapas, gravuras, imagens que foram produzidas para esquadrihar a população negra, forjar pretextos para a hierarquia das raças e justificar o domínio branco ocidental sobre os corpos negros africanos.

A poética de Rosana Paulino denuncia a cumplicidade da história da ciência e da tecnologia no apagamento da agência das pessoas negras e das narrativas contra hegemônicas. Nesse sentido, o *Gabinete de Curiosidades* nos ajuda a refletir sobre os artefatos e a cultura material que fundamentam a construção de um olhar eurocêntrico, ao mesmo tempo que desnaturaliza essa percepção de mundo e os valores que estão colados a esses objetos. Para tentar compreender as relações tramadas na obra propomos uma análise dos significados simbólicos dos elementos e arranjos que compõem os expositores/vitrines. Consideramos que a própria descrição das peças já faz parte de um processo interpretativo que envolve subjetividades e escolhas políticas.

O *Gabinete de Curiosidades* constitui um experimento com a justaposição de tempos e espaços. Para Mieke Bal (2016), a arte é sempre investigação que abre possibilidades para

¹ O conceito de código técnico de Andrew Feenberg (2010) refere-se às mediações dos processos tecnológicos e às respostas negociadas, no nível do desenho técnico, articulando as exigências sociais e técnicas. Um código técnico é atravessado por valores, interesses ou ideologias para uma solução tecnicamente coerente a um problema, inserido nas tensões e contradições da sociedade em um dado momento histórico.

² É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, em 2011.

outras pesquisas e modos de conhecer e sentir. Dessa maneira, o gabinete dialoga com cada pessoa que se permite pensar o

compromiso con la historia, un compromiso que prohíbe la adhesión servil a la historia vista de manera simplista como un pasado lineal que puede reconstruirse. En cambio, compartimos el deseo de explorar y de demostrar la complejidad de la historia, su «trastornado» rechazo a permanecer en orden lineal y la forma en la que brinda lo que yo llamo heterocronía a nuestra experiencia de la temporalidad (BAL, 2016, p. 129).

Rosana Paulino explora uma multiplicidade de artefatos e diversas camadas de leitura que colocam em xeque os contextos históricos e culturais, expostos nas vitrines como processos e não como produtos acabados. Há um jogo estético (BAL, 2016) e ético que remete ao compromisso com o âmbito social que contempla as várias temporalidades ali imbricadas.

Gabinetes de curiosidades

Mariana Françaço (2014) conta que o colecionismo por objetos artificiais e elementos do mundo natural na Europa vinha desde a Idade Média. As primeiras coleções de que se tem registro eram chamadas “câmara de tesouros”, mantidas por instituições religiosas. Serviam para guardar em segurança itens de valor, ao contrário das coleções de curiosidades do período moderno.

Os chamados gabinetes de curiosidades surgiram na Europa, na segunda metade do século XV. Eram espaços onde se abrigavam espécies e objetos exóticos, coletados ou recebidos de lugares distantes. Para Mariana Françaço (2014), o colecionismo é a característica mais marcante desses gabinetes. Representavam a possibilidade de aquisição de conhecimento, pois reuniam uma diversidade de objetos da cultura material – livros, esculturas, fragmentos de ruínas, materiais arqueológicos – e da natureza, tais como conchas, peixes, répteis, pássaros, plantas, minerais, entre outros.

Conforme Téa Camargo (2005, p. 578),

ser um colecionador era possuir um instrumento não só para compreender a realidade como para agir concretamente sobre ela, empreitada para a qual o homem moderno sentia-se cada vez mais capacitado. Com a conquista e exploração do Novo Mundo muitas portas se abriram, particularmente no que diz respeito à compreensão

do mundo físico, permitindo que o colecionador transpusesse para seu pequeno gabinete um pequeno universo que lhe possibilitava antever o acalentado sonho de desvendar toda a natureza. Sua coleção representava muitas vezes a sua própria visão de mundo.

O colecionismo dos gabinetes de curiosidades funcionava como testemunha ocular de diferentes saberes e das maravilhas da terra. Camargo (2005) também aponta que as práticas colecionistas eram orientadas pelas revoluções científica e filosófica, por transformações radicais na maneira de se apreender o mundo e o ser humano. Elas se beneficiaram do aparecimento de novos instrumentos científicos, como o microscópio, o telescópio e os métodos experimental e analítico. Desempenharam um papel central nas mudanças de percepção da humanidade em relação à natureza. Passou-se de uma natureza divina, mãe generosa ou misteriosa, terrível, exótica, deslumbrante, estática a uma natureza progressivamente desmistificada, racional, mecânica, utilitária, dinâmica, conquistada.

As coleções de curiosidades, embora privadas, só adquiriam significado na esfera pública, quando exibidas ou compartilhadas com outras pessoas, como explica Mariana Françoze (2014). A viagem era o elemento central da prática colecionista, empreendida pelo próprio colecionador ou via encomenda, através daqueles que rumavam para lugares desconhecidos.

A organização do gabinete de curiosidades era pessoal, com armários, caixas, até mesmo ambientes inteiros. “Em seu impulso por reunir coleções nas quais conviviam o bizarro, o curioso e o miraculoso, os gabinetes seriam tentativas de uma racionalidade científica e técnica, ou primitivas formas dessa racionalidade já em operação” (LOUREIRO, FURTADO e SILVA, 2007, p. 04). Nota-se que estes espaços correspondem não só a uma perspectiva a serviço do modo como a elite o reconstrói, mas, também, como a racionalidade opera e atua.

O colecionismo é um conceito que dialoga com o trabalho:

Considerado em sua dimensão ordenadora, o colecionismo desponta como um dos fundamentos culturais de mais profundo enraizamento e de mais amplas consequências em toda a trajetória humana. Coletando e, logo, colecionando, nossos ancestrais aprenderam a discernir recursos naturais e a selecionar possibilidades vitais no mundo; [...] A relevância trans-histórica do procedimento colecionista faz com que esse assuma diferentes formas em cada momento histórico, compondo um complexo sistema de funções e finalidades (MARSHALL, 2005, p. 14).

Walter Benjamin (1987) afirma ser a existência do colecionador uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem, o que revela sua visão sobre o processo de reunião, catalogação e arquivo (no seu caso de livros, sua coleção). Para o autor, o colecionador e seus objetos estão sempre no limiar entre a desordem que é adquirir objetos novos (ou recuperar os que estão guardados em caixas, por exemplo) e a ordem (ou a tentativa) que é arquivá-los, organizá-los em um determinado local.

Além disso, Benjamin (1987) reflete sobre o modo com que os objetos entram para uma coleção, atravessam a esfera da posse e tornam-se elementos do colecionismo. O processo envolve uma ressignificação do valor do item colecionado a partir do momento da aquisição. A posse associa esse objeto a um valor afetivo/subjetivo e o valor mercadológico fica em um segundo plano. O afeto e a memória são, agora, os agenciadores desse objeto.

Constance von Krüger (2014), ao analisar o texto “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador”, de Walter Benjamin, apresenta como hipótese o fato de o colecionismo ter um aspecto liminar e fetichista. Para a autora,

uma vez fora do tempo, do espaço e da cifra mercadológica, o objeto pode se tornar obsoleto, *démodé* ou inútil, ou ao menos pertencente a outra esfera, que, se fiel ao princípio do colecionismo pleno, não permite sequer negociação. O item de coleção não é mais da posse do colecionador, uma vez que não pode ser reinserido numa lógica de venda, mas integrante da essência desse sujeito, que o salvou da roda do capital. Essa transmutação de sentido (de mercadoria a item de colecionismo) acompanha o conceito fetiche (KRÜGER, 2014, p. 73).

Como Benjamin afirma, o colecionador coloca os objetos em outra constelação, cria outras narrativas, em uma nova ordem, como algo extraordinário. Em suas palavras: “[...] para o colecionador o mundo está presente e, de fato, ordenado em cada um de seus objetos. Ordenado, sem dúvida, segundo uma configuração surpreendente e ininteligível para o profano” (BENJAMIN, 1987, p. 94).

Os gabinetes de Rosana Paulino

Com uma perspectiva crítica e irônica sobre esse espírito de colecionismo, Rosana Paulino faz uma paródia dos gabinetes de curiosidades, problematizando as estratégias de acesso ao conhecimento, a relação com a ciência e a visão de mundo colonial. A curiosidade enquanto

atitude científica e racional que leva à investigação, à exploração e à experiência, ampliando o aprendizado, torna-se, aqui, um exercício crítico e nonsense, provocando novas associações entre objetos aparentemente aleatórios, um instrumento de resistência à naturalização de práticas opressoras e marginalizantes.

Percebem-se apropriações e subversões dos códigos técnicos na medida em que a artista compartilha a negociação dos significados com espectadores e espectadoras. Para Feenberg (2010, p. 104), o código técnico é uma articulação “entre exigências sociais e técnicas” como a “realização de um interesse ou de uma ideologia para uma solução tecnicamente coerente a um problema”. O objeto faz a mediação do processo de denúncia e de resistência.

O *Gabinete de Curiosidades* apresenta-se em duas versões (figuras 1 e 2).



Figuras 1 e 2 - *Gabinete de Curiosidades*, Rosana Paulino, 2017, cabine 01 e 02

Fonte: Galeria da artista [2017]

Cada gabinete possui entre 26 e 28 peças, respectivamente, que variam entre garrafas, temperos, pedras, cerâmica, conchas, souvenir, corais e impressão digital sobre tecido. Ambos fizeram parte da exposição *Atlântico Vermelho – Padrão dos Descobrimentos*, realizada em Lisboa, Portugal, no ano de 2017.

Ao se apropriar de um código que, marcadamente, relaciona-se às expedições e às viagens, além do colecionismo, Rosana coloca passado/presente em diálogo, de modo que subverte a relação Brasil/Portugal em pleno século XXI. O uso de uma diversidade de objetos dentro de uma cabine, organizados em frente à representação de um homem ou de uma mulher escravizados, nus, com poses das fotografias antropométricas do século XIX, anuncia tensões, distanciamentos, silenciamentos e histórias plurais que precisam ser reinterpretadas, tal qual a

história da ciência. A artista propõe leituras entre a multitemporalidade e perspectivas não lineares (BAL, 2016).

É possível estabelecer uma associação entre o modo como a artista constrói o Gabinete de Curiosidades e a organização de imagens religiosas nos oratórios e/ou altares. De acordo com o Museu do Oratório, de Ouro Preto-MG, criado em 1998, os oratórios se caracterizam pela diversidade de tipos, tamanhos e materiais que tiveram origem nos primórdios da Idade Média. Como utensílios religiosos que são, chegaram ao Brasil pelas mãos colonizadoras e se espalharam pelas fazendas, senzalas e residências, tornando-se parte do cotidiano brasileiro.

Por outro lado, Roberto Conduru (2007) nos lembra das tantas influências africanas nos modos de vida e da religiosidade brasileira, cujas contribuições estão por todos os lados, ainda que difusas nas práticas sociais. Ao olhar para as marcas contraculturais assinaladas nas construções arquitetônicas, na estética e nos modos de vida percebemos o quanto de África está presente nas nossas narrativas, na nossa história, quantos saberes e fazeres do trabalho africano construíram o país. A conexão entre afro-brasilidade e arte cristã é signo de uma contracultura particular de um supra sistema iconográfico e teológico dominante. O oratório em muitos acervos nacionais ilustra esse sincretismo,

o casamento entre o rito católico oficial e o Candomblé afro-brasileiro [...] Autorrepresentações públicas toleradas, quiçá incentivadas, posto que implicam conversão religiosa e cultural. Participando do processo de salvação das almas, de cooptação de corpos e mentes, essas imagens ajudaram a justificar a escravidão. Prática que culmina na inclusão de negros no panteão católico. [...]. Mas o ponto culminante é, sem dúvida, a eleição como padroeira oficial do Brasil de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, uma Maria de Nazaré negra [...] E há o inverso, a incorporação pelo cristianismo, o branqueamento e a ocidentalização da iconografia africana (CONDURU, 2007, p. 18-20).

Ao servir-se fartamente das convenções formais africanas, os oratórios, as tradições, os ritos e a própria religiosidade brasileira ganharam seus contornos nesse processo sincrético. O Gabinete de Curiosidades, na sua organicidade, assemelha-se aos oratórios afro-brasileiros, em virtude da disposição de objetos, de modo a ocupar o espaço da cabine, com a imagem central fixada ao fundo. Nesse aspecto, a obra resgata contribuições africanas no jeito de ser brasileiro, além de considerar a agência da população escravizada que lutou e criou seus

códigos e estratégias para resistir, batalhar pela liberdade e fazer ressurgir valores africanos que eram brutalmente sufocados.

Os altares de devoção, como os oratórios, marcam o sincretismo e as tradições consolidadas no país. Harrison (2007) lembra que os conceitos ciência e religião são produtos da modernidade. A religião conquistou seu sentido no século XVII e a ciência, durante o século XIX. Sabemos que os processos históricos e sociais levaram à formação de categorias duais para ciência e religião, o que desencadeou um entendimento falacioso dos fenômenos que tais termos procuravam representar. É essa distorção que aumenta a discussão sobre a verdade na relação ciência/religião.

Boaventura de Sousa Santos (2010) coloca em questão a teoria representacional da verdade e a primazia das explicações causais, defendendo que todo conhecimento científico é socialmente construído, acontece na interação social e seu rigor tem limites inultrapassáveis e sua objetividade não implica sua neutralidade. O autor coloca em xeque a ciência como religião, determinista, defendida pela racionalidade técnica e detentora de insuficiências estruturais visto não existir conhecimento científico neutro, como ela defende.

Santos (2010) ainda alerta quanto ao positivismo científico da ciência moderna onde prevalece o quantitativo sobre o qualitativo, onde as ciências naturais, da natureza, são determinadas com a cientificidade lógico-matemática como única verdade possível. Para superar essa ciência, o qualitativo precisa ser integrado às ciências sociais de modo a reconhecer todo conhecimento científico natural como científico social, visto que todo conhecimento é local e total, além de autoconhecimento. Isso acontece quando outros saberes são levados em conta, como asseveram bell hooks (2019) e Djamila Ribeiro (2018, 2019).

Ao reutilizar as fotografias encomendadas pelo cientista naturalista suíço Louis Agassiz ao fotógrafo Augusto Stahl, Rosana Paulino problematiza o sistema colonial, a economia escravista e os fundamentos da ciência eurocêntrica. Desmonta a separação rígida entre pesquisador/espectador e o objeto de pesquisa, reclamando a humanidade, o afeto e a agência da pessoa capturada pela imagem. As fotografias antropométricas utilizadas (frontal para a mulher e de perfil para o homem) remetem diretamente às teorias raciais racistas e eugenistas que se espalharam pelo país.

Ao mesmo tempo, são fotos muito expressivas, sobretudo se levarmos em conta o gesto e as marcas de subjetividade como o olhar da mulher fotografada que mira e interpela o público que a observa. A fotografia, inserida no gabinete, deixa vestígios para biografias apagadas e histórias tecidas nas vidas dos homens e mulheres escravizados. As fotografias são

indiscutivelmente precisas em seu estilo, de acordo com as convenções científicas do século XIX e, também, aludem à atualidade, dado o formato da impressão digital. Forçam um vínculo entre momentos distintos.

Os gabinetes funcionam igualmente como vitrines, como exposição de objetos de consumo. “Consumir, seja para fins de satisfação de necessidades básicas e/ou supérfluas – duas categorias básicas de entendimento da atividade de consumo nas sociedades ocidentais contemporâneas – é uma atividade presente em toda e qualquer sociedade humana” (BARBOSA, 2004, p.7). A autora reforça a ideia central do consumo no processo de reprodução social da sociedade, isto é, todo ato de consumo é essencialmente cultural.

O gabinete e as relações de consumo permitem refletir sobre as imposições dadas à tecnologia do olhar na vida contemporânea. O cenário e as relações da vida cotidiana podem ser vistos como um processo de obsolescência cultural programada. Ao olhar para o Gabinete de Curiosidades somos interpelados sobre o modo como lidamos com os excessos e os desregramentos do mundo de consumo dentro da lógica capitalista neoliberal. O consumo serve para marcar perdas e ausências mais do que para enfatizar ganhos e mudanças positivas em termos de mobilidade social, aquisição de status e prestígio dos grupos sociais, lembra Livia Barbosa (2004). Além disso, as coisas que consumimos, que usamos, ganham novos sentidos em nossas experiências vividas no cotidiano. Os objetos nos representam e nos constituem como sujeitos, segundo Daniel Miller (2013).



Figuras 3 e 4 – *Gabinete de Curiosidades*, Rosana Paulino, 2017, cabines 01 e 02.
Fonte: Galeria da artista [2017].

Pequenos objetos com função decorativa, como o prato com a estampa da azulejaria³, em um suporte de vidro, ou o galo português⁴ simbolizam particularidades regionais, sintetizam lugares e culturas. Cada um deles cria elos de identificação, dependendo do repertório e das experiências vividas pelas pessoas espectadoras. Ligam-se ao imaginário da Metr pole. Recorrentemente a escraviza o e o colonialismo são vistos e anunciados como coisas do passado, mas são os eventos do tempo presente que nos mostram que eles permanecem atuantes.



Figuras 5 e 6 – *Gabinete de Curiosidades*, Rosana Paulino, 2017, fragmentos.

Fonte: Galeria da artista [2017].

Os artefatos carregam valores sociais, memórias e afetos, constituindo diferentes significados de acordo com os contextos de uso. Ambas as versões dos gabinetes (figuras 3 e 4) contam com uma materialidade e uma configura o parecidas com aquelas das tradicionais lojas de souvenir que estão presentes em todas as partes do mundo. Souvenirs e lembrancinhas fazem parte de estratégias de consumo e de turismo, que transformam miniaturas, cartões postais e chaveiros em símbolos de cidades e países, tentativas de síntese de culturas, em universo kitsch que faz a media o das experiências e recorda es de viagens.

Objetos variados podem constituir uma cole o de curiosidades, uma acumula o de coisas raras, excepcionais, extraordinárias, exóticas, estranhas e até monstruosas. O modo como a cole o foi construída, armazenada, apresentada, usada e interpretada relaciona-se com a

³ Os azulejos portugueses referem-se aos saberes e apropria es ocorridos no Brasil desde a coloniza o, além de marcarem a arquitetura com diferenças simbólicas e sociais. Assumiu importante papel como suporte para a expressão artística nacional nas paredes, palácios, jardins, igrejas, conventos e outros. Para saber mais, visite o Museu Nacional do Azulejo: <http://www.museudoazulejo.gov.pt>.

⁴ O Galo de Barcelos   um dos símbolos de Portugal. A lenda medieval, de caráter religioso, narra o milagre de um galo morto para provar a inocência de um homem, erroneamente acusado, na cidade de Barcelos, ao norte do país. Conhea a lenda em: <https://www.eurodicas.com.br/galo-de-barcelos/>.

construção dos saberes. No caso dos gabinetes de curiosidades, mostravam-se os saberes coloniais, isto é, “a forma como o conhecimento sobre o Novo Mundo foi construído através das experiências combinadas de pessoas que viajaram ao novo continente e daquelas que nunca saíram da Europa” (FRANÇOZO, 2014, p. 29). A apropriação dos souvenirs é marcada pela ironia e pela ambiguidade. No caso desta obra de Rosana Paulino, a mediação provocada pelo arranjo dos objetos, leva-nos a pensar sobre as funções simbólicas, sobre as relações políticas, científicas e culturais que estão ali materializadas sobre os códigos técnicos que os constituem.

A própria artista relata o tipo de historiografia que desenvolve no trabalho.

Dois gabinetes de curiosidades. Andando pelas lojinhas aqui de Lisboa eu comecei a pensar: O que seria hoje um gabinete de curiosidades contemporâneo? Então eu uso os produtos tipicamente portugueses, o galinho de Barcelos, as cerâmicas, as sardinhas de lisboetas que estão muito na moda. Mas aí encontrei nessas lojinhas coisas muito interessantes. Muitas delas são geridas por pessoas que nem falam português, são chineses, são indianos e a gente acha um galinho de Barcelos, mas acha também uma tartaruga. Um elemento que não tem nada a ver. O quê que esse elemento está fazendo ali? Quem sabe a gente não está vendo uma nova narrativa surgindo? Então o Gabinete de curiosidades é mais ou menos isso. Ele é uma síntese quase do passado, ele traz a exposição para o presente e pensa o que seria esse outro, o que seria o curioso, hoje. (informação verbal).⁵



Figuras 7 e 8 – *Gabinete de Curiosidades*, Rosana Paulino, 2017, frontais.

Fonte: Galeria da artista [2017].

⁵ Transcrição do vídeo *Atlântico Vermelho* | Rosana Paulino – Exposição no Padrão dos Descobrimentos – Filme *Memória-Futura*, 2017.

Centralizadas em meio aos demais objetos, sobre caixas, estão as esculturas de mãos estendidas (figuras 7 e 8). São mãos negras que podem simbolizar quase quatrocentos anos de trabalho escravo no Brasil, um crime contra a humanidade, remetendo aos ex-votos.

Os ex-votos são considerados testemunhos colocados através da desobriga em salas de milagres de igrejas e santuários católicos, em formas muito variadas desde bilhetes, esculturas, quadros, fotografias, mechas de cabelo, cartões, óculos, até pendrives e artefatos tecnológicos, cujos aspectos são bastante representativos nos campos da comunicação, antropologia, arte e história, de acordo o Núcleo de Pesquisa dos Ex-votos (NPE) .

Como objetos ex-votivos, as esculturas de mãos evocam o trabalho árduo, incessante, o carinho, o afeto, as lutas pela liberdade, as cicatrizes do castigo, da violência. Essas mãos mostram-se como um gesto de súplica ou de agradecimento. O gesto de oferta e doação coloca essas mãos em diálogo também com a expressividade religiosa.

Na parte central do gabinete as mãos se relacionam com todas as demais peças, desde os artefatos de decoração até os itens de cozinha, como os aromas e temperos (figuras 9 e 10). Lembram mãos criadoras, acolhedoras, que afetam e são afetadas pelas narrativas que podem ser construídas no gabinete de curiosidades do tempo presente. São mãos que cozinham, alimentam, compartilham.



Figuras 9 e 10 - *Gabinete de Curiosidades*, Rosana Paulino, 2017, fragmentos.

Fonte: Galeria da artista [2017?].

As especiarias fazem parte de nossa culinária e de nossa história, estando diretamente ligadas ao processo de ocupação da América a partir do século XVI, visto que, entre outros motivos, foi ocasionado pela necessidade europeia em traçar novas rotas para tornar mais acessível seu comércio.

Tanto Cristóvão Colombo como posteriormente Pedro Álvares Cabral não saíram do velho continente e nem capitanearam tal empresa financiada pela elite europeia, unicamente com o objetivo de explorar novas terras. Em 1492, Colombo tinha desembarcado nas terras dos escritos árabes, das aventuras fenícias e celtas cujos navegadores por razões históricas não desembarcaram para ali estabelecerem uma colonização. O navegador genovês saíra para procurar a costa sudoeste da Índia e encontrou um novo continente. Entretanto, ele acreditou ter chegado ao Extremo Oriente ao receber dos homens que comandava um arbusto cujas folhas cheiravam a canela (RODRIGUES, 2009, p. 117).

Especiaria era o termo empregado na Europa para designar as mercadorias asiáticas caras e difíceis de serem obtidas. Com o passar do tempo é que passou a indicar todos os produtos com capacidade de temperar a comida. A grande durabilidade, a resistência a mofos e pragas quando estocadas é que tornou seu comércio possível e próspero, já que suportavam por meses e até anos as travessias por mar ou terra sem perder suas qualidades aromáticas e medicinais (RODRIGUES, 2009).

O *Gabinete de Curiosidades* nos faz pensar sobre o uso das especiarias, suas funções culinárias, medicinais, aromáticas, religiosas e comerciais, sobre as memórias e histórias que são resgatadas a partir da materialidade que cada potinho armazena.

Os temperos e potes dos gabinetes também evocam a interculturalidade ocorrida após a invasão territorial, os saberes indígenas e africanos partilhados e apropriados pelos colonizadores. A desigualdade étnica, racial e de gênero também está contida nos vidros do gabinete, instrumentos de ampla utilização na ciência, na formulação e manipulação dos experimentos. Rosana tece uma narrativa complexa sobre os tantos processos e elementos que construíram a cientificidade brasileira, mas, além disso, busca as referências que articulam a colonialidade com uma perspectiva decolonial. No caso da vidraria (figuras 11 e 12), eles armazenam as especiarias, o açúcar e, inclusive, os souvenirs.



Figuras 11 e 12 – *Gabinete de Curiosidades*, Rosana Paulino, 2017, fragmentos.
Fonte: Galeria da artista [2017?].

Passado e presente dialogam pela transparência do vidro, possibilitando justaposições, atravessamentos, perspectivas múltiplas entre esses elementos, como metáforas das políticas de controle e do genocídio que a colonização desencadeou. Uma narrativa que retoma a colonização de forma descolonizadora. A artista usa o *Gabinete de Curiosidade* para dialogar com o passado colonial que não foi superado e que não se pode esquecer. Reconstrói, artisticamente, uma história científica e subverte a lógica e os estatutos de verdade com a temporalidade da matéria e a participação ativa dos objetos que utiliza, estimula uma visão performativa que pressupõe exame histórico como sugere Mieke Bal (2016).

Cada um dos objetos dos gabinetes agencia seus discursos, e, em conjunto, constituem uma "história reescrita, «*transtornada*»" (BAL, 2016, p. 129). O açúcar doce e palatável possui o amargor das vidas escravizadas nos engenhos. Os souvenirs delicados e singelos carregam as marcas do capitalismo selvagem que mercantilizou almas e ampliou as desigualdades e o racismo no Brasil, além de seguir rumo à destruição do meio ambiente. Os minérios polidos e limpos reescrevem a exploração e a apropriação violenta de tudo que havia nos trópicos, a invasão territorial, a colonização. As conchas protetoras dos moluscos anunciam o tráfico negreiro, a travessia do Atlântico e tudo que dela decorre. Os peixes, a tartaruga e o pássaro são representações da diversidade tropical, ao mesmo tempo que advertem sobre a exploração da fauna e a consequente extinção de tantas espécies.



Figuras 13 e 14 - *Gabinete de Curiosidades*, Rosana Paulino, 2017, fragmentos.

Fonte: Galeria da artista [2017?].

O esqueleto (figura 13) relaciona-se a toda ciência construída sob os argumentos da hierarquia entre as raças, tentando legitimar a dominação branca europeia, sustentando os pilares do sistema escravagista e o genocídio que desde a colonização se desenvolveu e continua no Brasil. Milhares de indígenas e afrodescendentes foram mortos. Jurema Werneck (2019) fala da redução do humano à condição de mercadoria, como produto perecível de alto valor, deslocado para a exploração e produção das riquezas no ambiente tropical. Lavoura, mineração, construção e manutenção de povoados incipientes, cidades e habitações de europeus e seus descendentes são atividades que eram exercidas no contexto da violência desumanizante e da exploração extremas. Em meio aos objetos dos gabinetes de Paulino destacam-se os rastros da exportação sistemática de riquezas e seus frutos como base para a consolidação do capitalismo nos territórios. O esqueleto no vidro evoca, também, as experiências científicas, os laboratórios que mediam os ossos, classificavam as fisionomias e hierarquizavam seres humanos e elementos da natureza.

O pequeno esqueleto, armazenado no pote de vidro, traz uma potência cumulativa e expressiva que coloca passado e presente numa relação interdiscursiva. Revisita relatos históricos sobre a “vida média de trabalhadores escravizados, principalmente aqueles presos aos trabalhos nas lavouras, [...] não excedia a 7 anos!” (WERNECK, 2019, p. 217), ao mesmo tempo que problematiza a globalização capitalista e as múltiplas narrativas que dela decorrem.

Considerações

As leituras dos gabinetes aqui desenvolvidas dialogam com o uso subversivo dos códigos técnicos à medida que tensionam os determinismos científicos e tecnológicos. “O determinismo argumenta pela implausibilidade de sermos capazes de conseguir, a partir de uma configuração momentânea de um determinado objeto para outro, em termos puramente técnicos” (FEENBERG, 2010, p. 77). Rosana Paulino, ao contrário, reconhece ciência e tecnologia como objetos sociais, sujeitos à interpretação e à transformação cultural.

A análise sobre o *Gabinete de Curiosidades* nos leva ao conceito de hibridação que se entende por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCÍA CANCLINI, 2015, p. XIX, grifo do autor). Por essa razão é que, ao refletir um pouco sobre alguns dos seus elementos, os objetos e suas histórias, abrangemos os processos de hibridação com os quais Rosana Paulino dialoga e que estão relacionados com a colonização brasileira.

Esses gabinetes lidam com a concepção do afeto, de ser afetado, tanto quanto a multitemporalidade que se traduz em cada peça. Toda materialidade anuncia subjetividades e deslocamentos polissêmicos, historicamente constituídos. Não se trata de uma classificação, mas de níveis de interpretações que configuram valores, experiências vividas e modos de ver. Os trajetos de leitura percorridos constroem diferentes narrativas e estão sujeitos aos repertórios de quem lê.

As vitrines apresentam produtos que ainda estão presentes em nosso cotidiano. Entretanto, os objetos são mostrados não como legados de diferentes culturas que ficaram no passado, mas como elementos dinâmicos, como geradores de sentido, como representações das tensões e contradições dos processos colonizatórios, como representações de práticas sociais. Essas peças e conjuntos ganham novos significados no tempo/espço das pessoas que interagem com a obra. Fazem emergir as disputas de poder e as assimetrias de classe, gênero e raça, de modo a inter-relacionar memória e história com a densidade heterocrônica (BAL, 2016) que o público constrói.

De maneira muito singular, os gabinetes são capazes de sugerir convergências entre diferentes domínios da sociedade, incluindo ciência e tecnologia. Essa integração demonstra que a arte não se situa fora da sociedade, pelo contrário, está inscrita, engajada em tudo que a constitui. O *Gabinete de Curiosidades* inverte a lógica da coleção de objetos exóticos para fazer pensar nas diferenças culturais, nas interculturalidades, nos processos de hibridação e na reinvenção coletiva do passado e do presente.

Referências

BAL, Mieke. **Tiempos trastornados**: análisis, historias y políticas de la mirada. Madrid: Ediciones Akal, 2016.

BARBOSA, Livia. **Sociedade de Consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

BENJAMIN, Walter. **Desempacotando minha biblioteca**: um discurso sobre o colecionador. In: Rua de mão única (Obras escolhidas II). São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMARGO, Téa. Colecionismo, Ciência e Império. In: **CEDOPE**: Ata da VIª Jornada Sececentista, Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2005. p. 576-587.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

FEENBERG, Andrew. Teoria crítica da tecnologia: um panorama. In: NEDER, Ricardo T. (org.). **A teoria crítica da Andrew Feenberg**: racionalização democrática, poder e tecnologia. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina/CDS/UnB/Capes, 2010. p.97-118.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. **De Olinda a Holanda**: O gabinete de curiosidades de Nassau. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloíza Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 7. reimp. São Paulo: EdUSP, 2015. (Ensaio Latino-americanos, I).

HARRISON, Peter. “Ciência” e “Religião”: Construindo os Limites. In: **Revista de Estudos da Religião** (REVER), março de 2007. p. 1-33.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução Bhuvi Libânio. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

KRÜGER, Constance von. **A coleção – um gesto poético**: uma leitura benjaminiana sobre o colecionismo. Cadernos Benjaminianos. Belo Horizonte, v. 8, 2014. p. 71-78.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; FURTADO, Janaína Lacerda; SILVA, Sabrina Damasceno. **Dos Livros às Coisas:**

Museus, Coleções e Representação do Conhecimento Científico. VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 28 a 31 de outubro, Salvador, Bahia, 2007. p. 1-11.

MARSHALL, Francisco. **Epistemologias históricas do colecionismo.** Episteme, Porto Alegre, n. 20, jan./jun. 2005.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e Coisas.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MOTA, André. **Quem é bom já nasce feito: sanitarismo e eugenia no Brasil.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. *E-book*.

_____. **Lugar de fala.** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RODRIGUES, Ronaldo da Silva. **A história da ciência e a experimentação na constituição do conhecimento escolar: a química e as especiarias.** 2009. Dissertação (mestrado). Universidade de Brasília. Disponível em: Untitled (unb.br) Acesso em: 25 mai. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências.** 7.ed. São Paulo: Cortez, 2010.

WERNECK, Jurema. De lalodês a Feministas; Reflexões sobre a ação política das mulheres negras na América Latina e Caribe. In: SANTANA, Bianca (org.). **Vozes insurgentes de mulheres negras.** Belo horizonte: Mazza edições, 2019. *E-book*.

Rosa Amelia Barbosa

Graduada em Educação Artística/Artes Visuais (2006), mestre em Educação (UFU, 2016) e doutora em Tecnologia e Sociedade (UTFPR, 2022). Atualmente pesquisa sobre as relações raciais, visualidades, culturas, branquitude e política com ênfase nas lutas antirracistas e antissexistas. Integro o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas do IFSP (NEABI/IFSP), pesquisadora associada do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC) e Avaliadora do Sistema Nacional de Avaliação da Educação Superior (INEP).
rosa.amelia.educ@gmail.com

**IMAGEM DA PALAVRA; PALAVRA DA IMAGEM:
SOBREVIVÊNCIA & RESISTÊNCIA EM BENJAMINA POR NELSON CRUZ**

**IMAGE OF THE WORD; IMAGE WORD:
SURVIVAL & RESISTANCE IN THE ILLUSTRATION OF BENJAMINA BY NELSON CRUZ**

Mirella Spinelli

mirella.spi@gmail.com

Angélica Oliveira Adverse

adverseangelica@gmail.com

Andréa de Paula Xavier Vilela

av.vilela@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise das ilustrações do livro *Benjamina* (2019) de Nelson Cruz, partindo inicialmente de uma investigação da ilustração. Em seguida, propõe-se uma reflexão sobre a articulação da prosa poética à imagem para se pensar a dupla articulação entre a narrativa do texto ao desenho. Por fim, pretende-se investigar a estrutura conceitual das ilustrações no campo da literatura, tendo como pressuposto a integração entre a experiência estética da imagem à experiência interpretativa do texto literário. O propósito do artigo é colocar em questão como o tema da sobrevivência e da resistência atinge uma outra amplitude narrativa a partir da integração da palavra e da imagem.

Palavras-Chave: Imagem, Palavra, Narrativa Visual, Experiência, Ilustração.

Abstract: This article presents an analysis of the illustrations in the book *Benjamina* (2019) by Nelson Cruz, starting from an investigation of illustration. Then, a reflection on the articulation of poetic prose to the image is proposed in order to think about the double articulation of the text narrative to the draw. Finally, it is intended to investigate the conceptual structure of illustrations in the field of literature, with the assumption of the integration between the aesthetic experience of the image and the interpretative experience of the literary text. The purpose of the article is to question how the theme of survival and resistance reaches another narrative range from the integration of word and image.

Keywords: Image, Word, Visual Narrative, Experience, Illustration.

A voz da natureza não deixará de se fazer ouvir um dia.
Walter Benjamin

Introdução

A arte da ilustração, quando analisada sob os aspectos técnicos, é estreitamente vinculada à linguagem da pintura nas artes visuais. Em ambas, a ilustração e a pintura, é possível usar igualmente de técnicas tradicionais (tintas, lápis, pincéis etc.), de suportes diversos (papel, telas, dentre outros), de meios digitais e mesmo de suportes e materiais inusitados com o fim de criar imagens. Apesar das várias semelhanças quanto às possibilidades técnicas que as aproximam, a ilustração e a pintura se distinguem pela necessária vinculação da ilustração a um texto. Não raro, o próprio ilustrador pode ser o autor da narrativa textual. Nesse estudo, partimos do trabalho do ilustrador e escritor Nelson Cruz¹ (1957-) para compreender a articulação entre tais linguagens: o desenho, a pintura e a poesia.

Diante da complexidade do trabalho do ilustrador e poeta, nós pretendemos analisar a dimensão pictural do texto, observando a transfiguração do gesto gráfico em narrativa visual. Partindo da ideia do iconotexto de Louvel (2012), nós pretendemos apontar os caminhos desse processo no qual o léxico técnico dos elementos conceituais da imagem se entrelaça com a narrativa poética, operando o dispositivo poético-visual. Assim, a descrição pictural do desenho atrela-se aos operadores da abertura poética, compondo uma estrutura compositiva equilibrada entre cores, linhas, formas, palavras e manchas gráficas da diagramação. Como sugere Louvel, entre os focalizadores do texto e os operadores de visão, podemos perceber

¹ O ilustrador Nelson Cruz iniciou sua trajetória ilustrando para um jornal de grande circulação, à época, em Belo Horizonte. Ali afirma ter sido a sua “universidade”, uma vez que abandonou o ensino ainda muito jovem, aos doze anos de idade, tornando-se um autodidata desde então. A prática da criação de ilustrações diárias para várias editorias permitiu que ele desenvolvesse a habilidade de leitura, interpretação e tradução de um texto para uma linguagem visual. Com o passar do tempo, Nelson Cruz passou a dedicar-se à criação de ilustrações para livros infanto-juvenis, área em que tem se destacado por trabalhos diversificados e alcançado reconhecimento internacional. Passar a criar suas próprias narrativas textuais, bem como ilustrá-las, parece ter sido uma continuidade natural dentro do processo. Assim, o fez em *Benjamina*, livro publicado em 2019. Nelson Cruz tem se destacado como ilustrador e autor de livros ilustrados desde 1998 para o mercado editorial brasileiro. Recebeu o Prêmio Jabuti por seis vezes e foi indicado como um dos representantes brasileiros para o prêmio Hans Christian Andersen de ilustração em 2004 e 2021.

como se equiparam a ilustração (imagem) e o texto poético. Dessa forma, a pesquisa enfoca as questões a respeito da transfiguração da ilustração enquanto imagem, o diálogo entre a poesia e a imagem e a plasticidade do texto e a dimensão aurática da imagem na ilustração, observando a noção de proximidade e distância pela alegoria da vida e da morte. Tais abordagens tangenciam as obras de Louvel, Benjamin e Warburg. Nossa leitura pretende apontar como a dupla articulação da imagem pode ser um caminho para pensar a memória a partir da poética visual. Pois a obra literária *Benjamina* (2019) não somente alude aos processos de criação da imagem na literatura, ela aponta para a poetização da existência do sensível na poesia. Como sensível, nós podemos compreender as cidades, seus agentes, as obras de arte e as imagens.

A Ilustração enquanto Imagem: do gesto gráfico à narrativa visual.

A invenção da imprensa, por Gutenberg no século XV, revolucionou a produção, impressão e divulgação de textos e imagens. O antigo formato em códex (cadernos manuscritos agrupados e costurados) foi substituído pela impressão em livros. O formato livro viria a sofrer alterações apenas a partir de outra revolução tecnológica: a digital. Entretanto, o que se pensava a princípio ser o fim do formato tradicional do livro não se confirmou com o tempo e os dois meios (digital e papel) têm convivido sem grandes conflitos.

A melhoria das técnicas de impressão propiciou, principalmente a partir do século XIX, o desenvolvimento da arte da ilustração para jornais, livros e outros impressos. A técnica da litografia permitiu a impressão de imagens mais detalhadas com excelente definição de traços finos, bem como o uso de cores que, anteriormente, eram aplicadas à mão sobre as imagens impressas e que passaram a poder ser impressas quando se aplicava a técnica da cromolitografia. Segundo Benjamin (2015, p.55), “[...] por meio da litografia, as artes gráficas tornaram-se capazes de acompanhar o dia a dia de maneira ilustrativa”. Os avanços tecnológicos para o processo de impressão permitiram não só uma democratização no acesso a imagens de uma maneira geral, mas também permitiu que, aos poucos, a ilustração fosse ocupando espaços cada vez maiores na paginação dos livros.

No que se refere à relação da ilustração com as artes visuais Rui de Oliveira (2008) aponta afinidades e contrastes entre a ilustração e algumas modalidades artísticas, dentre elas as basilares pintura e desenho. Quaisquer técnicas com materiais como a tinta a óleo, a acrílica, a aquarela, o guache, os pastéis, os lápis diversos, as colagens, as técnicas mistas e,

recentemente, as técnicas digitais podem ser usadas tanto para as artes visuais como para a criação de ilustrações. O suporte pode variar da escolha do papel, de telas ou de qualquer outro menos tradicional se valendo da liberdade técnica sugerida pela produção de arte na contemporaneidade. Os meios de produção são os mais diversos. Desde o século XIX, o ilustrador norte-americano Howard Pyle (1853-1911) preconizava aos seus alunos a necessidade do domínio das técnicas de pintura para a realização de um bom trabalho de ilustração. O uso das linguagens artísticas do desenho e da pintura deveriam ser entendidos como importantes ferramentas para a expressão e interpretação do texto a partir do qual seria criada uma narrativa visual. Embora dominar a técnica que será utilizada na elaboração de uma ilustração seja algo desejável, o que vai fazer de uma imagem uma ilustração não é o como, mas o porquê.

Enquanto o artista visual cria seu trabalho partindo de uma ideia ou motivação de qualquer natureza, a obra do ilustrador vincula-se a um texto criado por ele ou por outro autor. Uma das características da ilustração é justamente sua vinculação a uma textualidade. Contudo, nessa passagem do desenho à ilustração existem alguns fatores que merecem atenção, sejam eles marcadores picturais do texto ou os elementos conceituais da forma que apontam para a dimensão semântica das imagens. A ilustração carrega em si esta complexidade porque ela deve indicar na plasticidade do desenho os recursos retóricos do texto.

De acordo com Louvel (2012), os substratos textuais das imagens revelariam a sugestão plástica, apontando para a composição da narrativa. No caso da obra de Cruz, o efeito ocasionado não advém do recurso descritivo. No livro *Benjamina* (2019), Cruz evoca os vestígios relacionados à passagem do tempo, ele aponta para a dialética da sobrevivência e da morte a fim de evocar a fragilidade das paisagens urbanas no texto poético. Nessa obra em questão, a imagem da morte das árvores advém dos resíduos gráficos, isto é, dos papelões que são diariamente descartados e que remetem ao corte e à extração da matéria-prima de fabricação do papel. Assim, as imagens retomam a força da palavra, provocando o hibridismo entre a forma, a narrativa poética e os materiais utilizados pelo ilustrador.

Alguns pesquisadores analisam a ilustração a partir de sua função em relação ao texto. Oliveira (2008) distingue três gêneros de ilustração: informativo, persuasivo e narrativo. Segundo Camargo (1998) as funções da ilustração seriam um pouco mais diversificadas, variando entre: pontuação, ao destacar algum aspecto importante do texto, seu início ou seu término; pode ser descritiva, predominante nos livros didáticos; narrativa, que conta uma

história; simbólica ao representar uma ideia, expressiva ao expressar emoções, estética que destaca a linguagem visual usada pelo ilustrador, lúdica ao trazer elementos lúdicos para o que é representado e metalinguística quando a linguagem fala sobre a própria linguagem.

A narrativa visual é acionada pela forma como ele trabalha as cores e o volume das formas, mesclando tinta acrílica e lápis grafite. Nesse aspecto, há em seu trabalho não somente um recurso semântico da imagem ao texto, mas da linearidade do desenho à pictorialidade das formas representadas. Além disso, ele introduz os ícones dos elementos gráficos das antigas caixas de papelão para integrarem à composição. A poética visual revela-se como um nível do “iconetexto” a partir do qual o desenho e a pintura se relacionam com a dimensão utilitária do projeto gráfico das antigas caixas de papelão. É a partir dessa coexistência compositiva que o gesto gráfico do desenho se integra à narrativa poética.

Para Nikolajeva e Scott (2014) quando a imagem e as palavras se complementam há uma simetria entre elas e pouco espaço sobra para a imaginação do espectador. Algo que pode promover uma atitude passiva do leitor. “Entretanto, tão logo palavras e imagens forneçam informações alternativas ou de algum modo se contradigam, temos uma diversidade de leituras e interpretações.” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2014, p.33). As funções da ilustração parecem ser mais facilmente delineadas que aquelas das artes visuais, campo em que a questão da função abre uma infinita possibilidade de proposições. Ademais, não podemos nos esquecer que a ilustração tangencia igualmente o campo do design, delimitando precisamente a leitura semiótica das imagens. Quando função, gênero, composição, interpretação e técnica se encontram concatenados em imagens para um livro ilustrado, tendem a ampliar os sentidos da leitura textual, pelo leitor. O diálogo entre as narrativas visuais e textuais, proposto pela interpretação do ilustrador, pode se constituir como ponto chave determinante na poética de um ilustrador.

Nelson Cruz acredita que ao ilustrar está estabelecendo uma conversa com o leitor. Por isso, ele defende a ideia de que todo ilustrador deve ser franco e sincero consigo mesmo, pois assim também o será com o leitor. Uma das características de suas obras é a presença da citação às obras de artistas. Essas apropriações são interpretadas por ele como um tributo aos grandes artistas da História da Arte europeia e brasileira, a quem ele atribui seu interesse, envolvimento e aprendizado da arte. Sendo autodidata, não frequentou nenhuma escola formal, mas se educou por meio dos livros a que teve acesso, estudando detalhadamente a obra e à técnica desses artistas. Ele considera que o livro ilustrado é o suporte expressivo para

sua arte. O gesto gráfico em questão é o trabalho do desenho no campo expandido da pintura, porque o ilustrador parte de uma ideia bidimensional para chegar à estância pictural da imagem.

Benjamina: quando a palavra e a imagem se encontram

O livro *Benjamina* (2019) foi feito sob o impacto do corte das árvores centenárias, *Ficus Benjamina*, da avenida Bernardo Monteiro, em Belo Horizonte. O impacto visual das árvores mutiladas, antes belas e frondosas, levou o ilustrador a refletir sobre nossa relação com o meio ambiente e sobre a extinção da própria vida. Os galhos, agora sem folhas, pareciam braços erguidos, agonizantes e estendidos pelos ares assumindo formas escultóricas. Por que o meio ambiente perde sempre? Esta é a pergunta que o autor se fez e apresenta como motivo para reflexão para os leitores. Ao retomar os fragmentos que sinalizam as antigas caixas de papelão que o ilustrador utiliza como suporte, ele utiliza os seguintes fragmentos para criar um índice dialético entre o texto e a imagem: frágil, cuidado, bruto, peso e conteúdo.

Nelson Cruz usou a pintura como um modo de transformar em grito visual o sentimento que o tomou, e de dar plasticidade para aquela visão, por ele considerada, dantesca, a introduziu em meio ao desenho e à poesia. As ilustrações criadas por ele para o livro *Benjamina* (2019) foram realizadas com tinta acrílica e grafite sobre caixas usadas de papelão. Das caixas foram selecionadas palavras que já se encontravam impressas nas embalagens e nos anúncios. Para as ilustrações ele cobriu algumas das palavras, acrescentou outras, interferindo sobre o próprio suporte. Ao final, recolheu 143 palavras que organizou em uma narrativa para o texto do livro procurando trazer vida ao material descartado, considerado como lixo pelas autoridades sociais. As ilustrações das árvores agonizantes sobre o papelão contrastam com o fundo preto de todas as páginas do livro, que de certa forma, circunda as imagens funcionando como uma moldura em uma pintura. O uso do papelão de caixas de embalagens (já descartadas) para diferentes produtos (macarrão, suco, produtos de limpeza etc.) é um suporte que agrega indicações sobre a precariedade dos materiais e, conseqüentemente, nos faz refletir sobre a fragilidade da própria vida.

O processo de interpretação, ou de leitura de uma imagem, tem início a partir das próprias experiências e informações que o leitor traz consigo e que constituem sua cultura visual. Segundo Oliveira (2008) a ilustração fala, mas não tem voz. O autor considera a importância do treinamento metodológico para o aprimoramento da leitura da imagem que considera como

uma aptidão que pode ser adquirida, ensinada e cultivada. Tal iniciação passaria pelo conhecimento das competências visuais como introdutoras ao processo de leitura e interpretação de imagens. Conhecer os elementos estruturantes de uma composição podem funcionar como guias para interpretação de uma ilustração. A variação de linhas (retas, grossas, finas, irregulares), dos sentidos (horizontal, vertical, diagonal), as texturas, sutis variações de cores, o uso da luz e das sombras como forma de representar possíveis estados de espírito e emoções, são habilidades ensináveis.



Fig. 1- A igreja vermelha, Chaim Soutine, Óleo sobre Tela, 60.3x73.7cm
Fig. 2- Benjamina, Ilustração de Nelson Cruz, Pastel Seco sob papelão, 2018.

Fonte: Acervo The Barnes Foundation, Philadelphia, Pennsylvania, USA
Fonte2: Acervo Nelson Cruz

A percepção das possibilidades dos elementos estruturantes é mais uma informação para tornar a observação das ilustrações criadas por Nelson Cruz para o livro *Benjamina* (2019) uma experiência enriquecedora. O ilustrador usa com maestria esses elementos para trazer dramaticidade a suas ilustrações e desta forma provocar a reflexão por parte do leitor. As árvores de Nelson Cruz fazem lembrar uma pintura de Chaim Soutine² e em que figuram dramáticas árvores numa paisagem urbana. Pinceladas movimentadas, enérgicas, figuras e representações contorcidas de objetos e paisagens, uso de cores fortes e a aplicação de tintas espessas são características de seu trabalho. Em *A Igreja Vermelha*, sem data, óleo sobre tela – The Barnes Foundation, Philadelphia, Pennsylvania, USA, (fig.1) – as árvores desprovidas de

² Soutine (1893-1943) foi um pintor originário de uma pequena aldeia na Lituânia, e era o décimo (de um total de onze) filho de uma família de judeus ortodoxos, extremamente pobres. Era desejo de seu pai vê-lo tornar-se alfaiate e não pintor. Aos treze anos de idade, mudou-se para a casa de suas irmãs mais velhas, em Minsk, a princípio para aprender o ofício de alfaiate, porém se inscreveu em uma escola de arte. Posteriormente, mudou-se para Paris e viveu na França até sua morte. É considerado como um dos importantes representantes do expressionismo francês. Durante o período da Segunda Guerra Mundial viveu escondido, auxiliado por sua esposa e por amigos.

folhas ocupam o primeiro plano da pintura e parecem estender seus galhos contorcidos, ultrapassando os limites da tela. As árvores de Nelson Cruz (fig.2) possuem a mesma intensidade e parecem se contorcer na mesma agonia das árvores representadas por Soutine. As árvores de Soutine e as Benjaminas de Nelson Cruz são imagens de diferentes naturezas, mas que se aproximam na experiência poética que ambas propiciam.

Da matéria ao texto

Considerando que a ilustração se articula num lugar entre a imagem e o texto e que texto e imagem, numa espécie de amalgama, tornam-se parte de um mesmo corpo, é pertinente especular qual seria o lugar da ilustração no campo das linguagens que operam com imagens. Portanto, não seria equivocado dizer que a ilustração é uma modalidade expressiva que pertence ao campo das artes. No entanto, também seria possível afirmar que a ilustração tem os seus próprios códigos que a distinguem como linguagem autônoma da pintura. Por isso, como fator de distinção, podemos apontar para o fato de que parte das produções artísticas, especialmente no que diz respeito às chamadas artes plásticas, a fruição estética se estabelece diretamente com a obra, sem mediação.

Rui de Oliveira (2008) aponta para as questões relativas ao fisicismo das obras de arte, ou seja, para um tipo particular de experiência diante de uma pintura. Pois a contemplação da pintura passaria por vários aspectos e, um deles, teria a ver com sua materialidade. A pintura, diferentemente do desenho, trabalha o volume e a densidade das formas para criar a percepção de uma massa corpórea em sua apresentação. A ilustração é, ao contrário da pintura, um modelo de representação que partiria de recursos gráficos bidimensionais. As imagens criadas, na maior parte das vezes, para serem reproduzidas, seja por meio impresso, seja pela luz de uma tela, tenderiam a explicitar a sua essência como um simulacro do real. Se há algum tipo de experiência de materialidade nessas imagens reproduzidas, ela estaria ligada à escolha de determinados papéis para impressão ou para outros materiais que pudessem acolher a linguagem adequada para exprimir os gestos gráficos do ilustrador. Ou seja, a ilustração é uma imagem feita para ser experimentada não diretamente diante do original, mas por meio de uma reprodução.

Nesse aspecto, nos chama a atenção a forma como se deu a formação do ilustrador Nelson Cruz. Sua experiência artística inicia como um observador não de obras de arte, mas de reproduções de obras de arte em livros. Seus mestres foram mestres de papel. O ilustrador

Nelson Cruz foi influenciado pelas obras de grandes mestres aos quais teve acesso a partir de reproduções. Pois ao iniciar a sua trajetória como desenhista, ele parte do processo de recepção das obras de arte, nesse caso, ele foi inicialmente um espectador-leitor. E, ao iniciar uma trajetória artística, será por meio do papel impresso que veiculará as suas próprias criações. Sendo Nelson Cruz um ilustrador é inevitável relacionar esse aspecto da sua formação com questões relativas à ilustração. Pois a reprodução das obras de arte e a impressão das suas ilustrações tornam-se elementos estéticos essenciais para o seu processo de criação. A reprodução e a impressão são modalidades expressivas e apresentam aspectos que são próprios. O fato de uma ser obra criada de forma utilitária diz muito sobre a experiência da impressão e da reprodução. Essa experiência voltada à ilustração se aproxima, em alguma medida das gravuras, que são imagens reproduzidas a partir de uma matriz, e de imagens fotográficas, que implicam reprodução. Há ainda outras experiências artísticas que passam por esse lugar. A artista Marion Fayolle (1988-), por exemplo, cria imagens para serem apreciadas em livros. Sua obra é feita pensando nesse formato para veiculação. Ela entende seu trabalho como uma obra de arte feita para a experiência de se ter às mãos um livro com que páginas se sucedem. A cada passagem das páginas dos livros, uma experiência visual diferente se apresenta. Pois os desenhos impressos alteram a lógica sequencial da experiência estética do leitor, mas o seu trabalho não pode ser considerado como uma ilustração (Figura3).

Vale retomar um outro aspecto de significativa relevância, o fato de que a ilustração está inexoravelmente atrelada a um texto. Esse texto pode ser a referência a partir da qual a ilustração é criada, ou seja, ela irá “iluminar” o texto, seja apresentando informações visuais, seja na construção de uma narrativa visual relacionada ao texto ao qual ela se liga; ou o texto pode ser produzido a partir da ilustração, ou seja, a ilustração encerra as informações da narrativa visual a partir da qual se infere um texto. O fato de a ilustração ser uma imagem que irá narrar, informar ou persuadir – conforme aponta Rui de Oliveira – faz com que seja uma imagem com um papel que irá diferenciá-la das imagens de qualquer outra natureza.

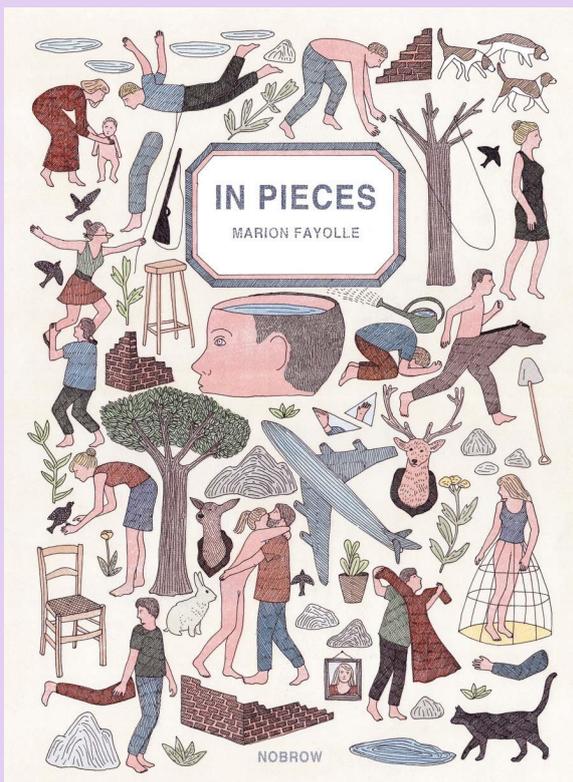


Figura 3 – Capa do livro In Piece – Marion Foyolle

Fonte: <https://www.amazon.com.br/Pieces-Marion-Fayolle/dp/1907704582> acesso em 04/10/2021

Rui de Oliveira irá apontar outro aspecto relevante: um original de ilustração, se retirado do seu contexto de origem pode até ser fruído como uma obra autônoma, mas a ilustração fora do livro, separada de seu contexto, passa a ser uma outra coisa. Uma prancha original de ilustração isolada poderia se prestar a outras experiências e leituras, mas aí assumiria um outro papel e não o de ilustração, pois é desejável que a ilustração não seja divorciada do texto. Mas, mantendo a sequência proposta pela narrativa, seria possível apreciar e considerar as pranchas originais dispostas em sequência como um trabalho de ilustração? Por que não? Uma narrativa visual disposta em sequência pode continuar a cumprir o seu papel narrativo. Nesse sentido a coluna de Trajano não poderia ser pensada como um monumento ilustrado? Outros exemplos de narrativas visuais feitas com pinturas, desenhos e gravuras poderiam ser levantados, mas esta é uma discussão para outro momento.

A dupla articulação da palavra à imagem: proximidade-distância e vida-morte.

A cultura narrativa constitui-se a partir dos deslocamentos e sobreposições entre a imagem e o texto. Para Benjamin (1994), a crise da experiência permite que pensemos em que

medida novas linguagens poderiam modificar a estrutura narrativa. Se o romance permite ao leitor refletir sobre o sentido da vida, podemos dizer que a introdução da prosa na estrutura poética nos dá uma possibilidade de nos depararmos com a experiência da morte. O poeta Charles Baudelaire nos apresentou, segundo Benjamin, a experiência estética da fascinação diante de toda experiência da finitude. Pois o poeta insistia no fascínio provocado pela distância que as imagens nos impõem. A concisão trágica pela alegoria da morte, a partir da noção do declínio da aura, determina um tipo de experiência estética muito singular diante das imagens.

Ora, a investidura na estrutura narrativa da qual nos fala Benjamin não diferencia totalmente a experiência estética do romance e da prosa poética. No entanto, o que está inserido nesses dois contextos parte da experiência do fenômeno da distância, uma qualidade essencial para o culto das imagens. É esta distância que encontramos na contemplação e que para além do monumento, há a inserção da sensibilidade do indivíduo frente às imagens. Por isso, Benjamin reforça a ideia de uma equação na experiência estética do texto da narrativa poética e da formação de imagens pela experiência da rememoração. Ao citar Valéry, ele sugere um tipo de articulação muito particular da imagem à palavra, uma articulação fomentada pela sensibilidade onírica presente tanto no poeta quanto no leitor. Ele nos diz que essa investidura no caráter onírico da narrativa ergue o olhar e o lança para uma distância, a percepção onírica possibilita, então, refletirmos sobre a importância da palavra quando essa devolve ao olhar uma imagem. Pois todo texto pode devolver ao leitor o mundo de uma sensibilidade imagética. Assim, quanto mais de perto lemos uma palavra, mais potentemente ela devolverá a distância enquanto uma poética do longínquo.



Fig. 4- Benjamina, Ilustração de Nelson Cruz, Pastel Seco sob papelão, 2018.

Fonte: CRUZ, 2019, sem paginação.

Esta ambiguidade da articulação entre a palavra e a imagem também está presente no trabalho de ilustração e composição poética do poema visual inscrito no livro Benjamina. Pois Cruz articula imagetivamente a relação alegórica entre a vida e a morte a partir de um jogo de palavras como: frágil, cuidado, bruto e peso. Como nos esclarece Farias (2018, p.4) os fragmentos das narrativas de Benjamina evocam marcas do nosso tempo em sua desesperada dureza. Ao escolher resíduos como suporte para inscrição das pinturas gráficas, ele legitima a união de uma mediação muito particular entre o texto e a imagem. A narrativa desencadeada nas caixas de papelão confronta a noção da efemeridade e do eterno, destacando pelas informações dos produtos industriais as instruções de conservação. A carga alegórica entre a palavra e a imagem suscita uma estrutura dialética na medida em que apresenta a pintura gráfica das árvores mortas-vivas como um índice para a experiência humana da passagem do

tempo. Ademais, o poema introduz palavras que potencializam tal experiência. Em um dos versos, o poeta-ilustrador acrescenta:

Não deixe cair no vácuo
A reciclável vida
O frágil e perecível
Tigre de papel
(CRUZ, 2019, sem paginação)

Encontramos nessa passagem algo muito semelhante apresentado por Nunes (1995), pois a inserção no tempo na narrativa visual evoca os signos de uma ação própria à estrutura poética. A vida-morte das árvores é sugerida por um encadeamento de ações: o corte, o descarte, a matéria-prima para o papel e, em seguida, a devastação da natureza. Apesar da ilustração colocar-se de forma silenciosa enquanto um referente, ela tem como papel representar os objetos sucessivos que transfiguram o fato da prosa e o conteúdo da história em poesia.

A práxis da ilustração apresentada por Nelson Cruz, combina os níveis verbais e visuais estabelecendo uma transfiguração contínua da imagem em palavra e da palavra em imagem. Para além da ideia do livro ilustrado há nesse trabalho uma permeabilidade entre as duas instâncias. Tal como sugere Nunes (1995), adentramos sucessivos atos de percepção na medida em que o nosso olhar distribui e reorganiza os signos tanto plásticos quanto linguísticos. A atualização dos significados cria uma espacialidade nas páginas dos livros no qual a temporalidade atravessa o sentido do gesto gráfico e do texto. Esse dinamismo temporal, como esclarece Nunes, já estava presente nas poéticas visuais do Cubismo a partir do simultaneísmo ou pelo polimorfismo da poética de Mário de Andrade. Esse é segundo Nunes, um advento artístico do século XII com as ilustrações e iluminuras.

Para Chartier (1999), a cultura da imagem textual e do texto imagético coloca em cena o próprio objeto no qual se encontra, criando um metaespaço da narração. A difusão do texto pela imagem evidencia, ainda, um conflito no qual se descontrói a hierarquia entre o autor, o ilustrador e o leitor. Isto permite uma aproximação múltipla e polifônica do espaço tipográfico porque os efeitos de simultaneidade do texto poético ganham uma função de articular a sintaxe visual à semiologia. Em uma instância formalista, sugerimos que a indistinção entre a palavra e a imagem poderia evocar uma desconstrução das estruturas concernentes à linguagem pictórica, as cores, a pintura, a textura etc.



Figura. 5- Benjamina, Ilustração de Nelson Cruz, Pastel Seco sob papelão, 2018.
Fonte: CRUZ, 2019, sem paginação.

No entanto, a dupla articulação que sugerimos advém do movimento simbólico de aproximação e distância, ele é o alicerce da alegoria sugerida pelo trabalho do autor. A experiência temporal da prosa poética sugere combinações de causa e de efeito do tempo e da história na medida em a criação e a destruição fazem parte de um mesmo ciclo. Explicitamente imagem e texto revelam a fragilidade da cultura consumo centrada no uso e o descarte. Podemos, aqui, sugerir uma analogia à ideia de Benjamin (1995, p. 237) sobre o

caráter destrutivo que elimina até mesmo os vestígios de destruição porque pela brutalidade ele pode sugerir o seu refinamento:

Oceano verde
arth em mistério
de uso geral
protege contra idade
desinfeta a dor
desinfeta a flor
desinfeta esse ar
fabricado no Brasil
made in Brasil
(CRUZ, 2019, sem paginação)

A reabilitação da alegoria permite que pensemos na aproximação da ilustração à práxis artística porque Nelson Cruz estabelece uma articulação de seu texto como a ação gráfica, potencializando o conceito. Ao introduzir o testemunho histórico da destruição das árvores de uma avenida na cidade de Belo Horizonte, ele constrói outra possibilidade de sentido entre ficção e história. A problemática estética se localiza na ação engajada de recolhimento e restauração dos vestígios de destruição, criando um processo significativo entre os materiais utilizados para a realização das pinturas gráficas e da produção editorial do livro. A ilustração e a editoração questionam o sentido do mundo e de sua política ambiental e climática. Como sugere Coccia (2018) as plantas são os seres que ocupam o espaço com a sabedoria própria à natureza. E por isso, elas ocupam o espaço da forma mais intensa de se estar no mundo porque representam a vida em sua mais pura essência. As árvores sem folhas remetem à morte da vida porque a vida das plantas se ilustra pelas folhagens.

Costumamos identificar as plantas com as flores, suas expressões mais fastuosas; ou ao tronco das árvores, sua formação mais sólida. Mas a planta é antes e acima de tudo folha. “As folhas não são simplesmente a parte principal da planta. As folhas são a planta: tronco e raiz são partes da folha, a base da folha, o simples prolongamento por meio do qual as folhas, permanecendo altas no ar, se sustentam e se abastecem do alimento do solo. [...] A planta inteira se identifica na folha, de que os outros órgãos não passam de apêndices: são as folhas que formam a flor, as sépalas, as pétalas, os estames, os pistilos; e cabe também às folhas formar o fruto.” Aprender o mistério das plantas significa compreender —de todos os pontos de vista e não apenas das perspectivas genética e evolutiva— as folhas. Nelas se desvela o segredo daquilo a que chamamos: clima. (COCCIA, 2018, p. 30)

A essas questões, ele não apresenta uma resposta, mas impacta nossa consciência ao colocar Benjamina como a expressão alegórica da morte. Assim, a ilustração torna-se uma

poética visual por intermédio da qual o livro se torna um artefato sensível à passagem do tempo histórico. Benjamina não é um livro ilustrado, mas sim um artefato sógnico da nossa íntima relação com a destruição e com o transitório. Em Benjamina há um relato sobre a impossibilidade de inscrevermos a natureza como um patrimônio que passa de geração a geração. Tais árvores deslocam-se de monumento à documento de uma sociedade do descarte e da ruína.

Como nos lembra Nunes (1995, p.21), na narrativa o tempo histórico representa a duração das formas de vida e os intervalos entre a vida e morte são expressas por fatos diversos. No texto poético e na ilustração de Nelson Cruz, tais intervalos são sugeridos pelas ações temporais da natureza, como pela noite, pelos aspectos percíveis da própria natureza, pelos campos de lavanda, pelos ramalhetes que brotam frutos, pelo tempero diurno, pela serva violada e pela face de lã...o texto nos apresenta os acontecimentos singulares que unificam o ciclo da natureza à estrutura do capitalismo pelo consumo:

Face de lã
Da agradável vida
Eu, consumidor,
Consumi-dor
(CRUZ, 2019, sem paginação)

Nelson Cruz insiste na conexão entre o consumo e a destruição, pois os resíduos dos papelões são similares aos vestígios dos troncos retorcidos das árvores Benjaminas. A fim de expressar como o suporte do desenho assumir o mesmo significado do tema representado, ele cria intervenções gráficas nos textos das caixas de papelão em que a palavra cuidado aparece frequentemente associada à natureza. É justamente por essas intervenções que a ilustração deixa de designar a imagem de um texto, como por exemplo como um livro literário ilustrado para adentrar a dinâmica da poesia visual.



Figura. 6- Benjamina, Ilustração de Nelson Cruz, Pastel Seco sob papelão, 2018.

Fonte: CRUZ, 2019, sem paginação.

Está aqui o sentido da simultaneidade, pois o gesto gráfico torna-se um engrama do pathos temporal. E à maneira de Warburg (2015), ele introduz uma suspensão dos vestígios como um patrimônio hereditário da destruição que continua agindo sobre o presente. É interessante observarmos o texto de Nelson Cruz e sua correspondência com a história de Belo Horizonte. A cidade foi projetada para ser um grande jardim, a artéria central da cidade, a Avenida Afonso Pena também recebeu em sua construção uma alameda de Ficus Benjamina, no entanto, elas foram cortadas pela prefeitura nos anos 60 sob alegação de uma praga. As árvores foram plantadas no fim do século XIX como parte do projeto urbanístico de Belo Horizonte. As imagens do passado da Avenida Afonso Pena são muito semelhantes à composição contemporânea da Avenida Bernardo Monteiro (Figura 7). A alameda foi

substituída pelo corte, restando os vestígios de um projeto para uma cidade jardim. A decadência do nosso patrimônio ambiental esboça a ruína da vida das plantas no movimento do tempo. A narrativa poética permite expressar o ritmo do tempo e as suas ações ao apresentar a morte da natureza que nos cerca. Diz Nelson Cruz:

A visão de um punhado de galhos retorcidos, mortos, apontando em todas as direções, paralisa a respiração, transtorna. Falo da visão do *Ficus Benjamina* da Avenida Bernardo Monteiro, em Belo Horizonte. Decepadas aos poucos, as árvores centenárias, antes belas e frondosas, tornaram árida aquela paisagem. Seus troncos subindo entrelaçados criam um espetáculo de formas orgânicas, escultóricas. Encenam a minha, a sua, a nossa extinção. E a pergunta paira no ar: por que o meio ambiente perde sempre? Depois desse choque, a pintura foi a forma de transformar o grito e plasticidade todas as sombras daquela visão dantesca. Diante de tudo isso, me propus a reproduzir árvores com tinta acrílica e grafite sobre as caixas usadas de papelão. Das caixas, estudei os escritos, recolhendo 143 palavras. Organizei-as em narrativa compondo o texto desse livro ao mesmo tempo que procurava retirar um sopro de vida daquilo que as autoridades sociais consideram descartável, resto, lixo. (CRUZ, 2019, sem paginação).

Torna-se evidente que a dissimetria entre o texto e a imagem são superadas porque a dupla articulação entre a história e a memória transforma o gesto gráfico em evento. Essa ação abre duas instâncias para a ilustração: primeiramente, ela sugere a inserção do conflito e do drama no cerne poético. A partir da morte e adoecimento das árvores *Ficus Benjaminas*. Em seguida, ele formula a imagem da morte pela representação da ruína. A ruína das árvores e a paisagem árida expressam a ideia da dupla articulação entre o texto e a ilustração. As ruínas são, portanto, o evento que encadeia a narrativa poética integrando a pintura ao suporte.



Figura 7- *Ficus Benjamina*, na Avenida Afonso Pena nos anos 20 e sua destruição nos anos 60 em Belo Horizonte.
Ficus Benjamina na Avenida Bernardo Monteiro nos anos 80 e a destruição da Alameda.

Fonte: Arquivo Público de Belo Horizonte.

Voltando à pintura de Chain Soutine analisada anteriormente, o título – A igreja vermelha – aponta para uma edificação que é um espaço para abrigar o sagrado, porém quem está em primeiro plano é o conjunto de árvores com os braços estendidos para o alto como que a suplicar pela misericórdia divina. A Benjamina de Nelson Cruz foi amputada não só de sua copa, mas perdeu parte de seus braços. Não pode mais implorar. Disposta sobre folhas de papelão, resiste ao descarte e, na sua solene resistência, torna-se ela própria uma espécie de santo sem altar, relíquia de si própria, interrompida em sua existência secular.

Tanto a imagem de Soutine como as Benjamins de Nelson Cruz podem conduzir à construção de uma narrativa. A primeira porém, não se vincula a um texto e qualquer texto ou narrativa que se construa a partir de sua observação será uma livre interpretação intersemiótica, já as segundas pertencem ao universo da narrativa já na sua concepção, porém não se trata de uma narrativa linear mas de uma infinita possibilidade de construções poéticas para as quais Nelson aponta com as chaves de leitura que oferece a partir do texto que constrói

sobre os fragmentos retirados do próprio suporte onde descansam as Benjamins. Por fim as Benjamins de Nelson Cruz mais que resistir à morte, transgridem o tempo: o tempo da narrativa que pode ser interrompido e retomado de qualquer ponto que se queira e o tempo de sua própria existência, ao se converterem em imagem poética eternizadas numa página de livro.

Considerações finais

O desenvolvimento tecnológico dos métodos de impressão, desde a revolução iniciada por Gutenberg no século XV, permitiu que o objeto livro sofresse transformações e a reprodução de imagens foram se tornando cada vez mais populares. A produção sistemática de livros infanto-juvenis de extremo apuro técnico e gráfico é relativamente recente no país. Autores e ilustradores como Angelo Agostini, Monteiro Lobato, Carmen Dolores e Julião Machado foram pioneiros no Brasil, entretanto, apenas na década de 1980 teve início o denominado “boom” no setor de publicações infanto-juvenis. A partir daí artistas como Odilon Moraes, Cláudio Martins, Marina Massarani, Renato Alarcão, Angela Lago, Roger Melo, Marilda Castanha, Nelson Cruz, dentre outros, passaram a desenvolver um trabalho de cunho autoral. A velha prática de copiar modelos importados foi dando lugar a obras de excelência técnica e artística. Um dos fatores que difere a reprodução de um desenho em meio impresso para uma ilustração vem a ser a motivação para a qual a imagem foi criada. É a vinculação da imagem a um texto e a interpretação proposta pelo ilustrador é que irá fazer de uma imagem uma ilustração. No livro *Benjamina* (2019) de Nelson Cruz, o ilustrador apresenta ao leitor uma oportunidade de reflexão acerca da morte. Esta é poeticamente simbolizada por meio das imagens que apontam para a destruição do meio ambiente representada seja pelo corte das árvores centenárias e pela presença dos resíduos de papelão reciclados como suporte para seu trabalho. No contexto contemporâneo em que a materialidade das obras subverte as técnicas e suportes convencionais, em que a experiência se relaciona a conceitos apresentados e muitas vezes se liga mais a questões propostas que a uma experiência direta com a materialidade da obra, o que irá determinar a separação entre um livro ilustrado e um objeto de arte? No campo de relações que se estabelece entre o público e a obra, com *Benjamina* Nelson Cruz propõe questões que abrem o sentido de sua narrativa imagético/poética e, simbolicamente, transforma não somente resíduo em poesia, mas aponta para o próprio ato de criar como uma tentativa de dizer o indizível.

Referências

BARNES FOUNDATION:[https://collection.barnesfoundation.org/objects/5710/Red-Church-\(L'Eglise-rouge\)](https://collection.barnesfoundation.org/objects/5710/Red-Church-(L'Eglise-rouge))/[<acesso em 25/fevereiro/2021>](#)

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia & Técnica; Arte & Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire. Um lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Lê Ltda, 1998.

CHARTIER, Roger. *A Aventura do Livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.

CRUZ, Nelson. *Benjamina*. Belo Horizonte: Miguilim, 2019.

FARIAS, Fabíola. Apresentação do livro *Benjamina*. In: CRUZ, Nelson. *Benjamina*. Belo Horizonte: Miguilim, 2019.

LOUVEL, Liliâne. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

OLIVEIRA, Rui. *Pelos jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

Mirella Spinelli

Mestre pela UEMG – mirella.spi@gmail.com

Angélica Oliveira Adverse

Professora da Escola de Belas Artes UFMG – adverseangelica@gmail.com

Andréa de Paula Xavier Vilela

Professora da Escola de Belas Artes da UFMG – av.vilela@gmail.com

A Ondina entre o movimento das águas e do tempo

The undine between the movement of water and time

Daniela Queiroz Campos
camposdanielaqueiroz@gmail.com

Resumo: O artigo tem como mote a obra *Ondina*, de Walmor Corrêa. A análise aborda as sereias na antiga narrativa homérica e no texto *Sereiazinha* de Hans Christian Anderson. Ademais problematiza outras obras do mesmo artista. Por fim, entre as águas do mar criado por Corrêa, foi reconhecida mais uma encarnação possível da heroína do *Nachleben*.

Palavras-chave: *Ondina*; Walmor Corrêa; Warburg; Didi-Huberman.

Abstract: The article has as its motto the work *Ondina*, by Walmor Corrêa. The analysis approaches the mermaids in the old Homeric narrative and the text *Den Lille Havfrue* by Hans Christian Anderson. It also problematizes other works by the same artists. Finally, among the waters of the sea created by Corrêa, another incarnation of the heroine of *Nachleben* was recognized.

Keywords: *Ondine*; Sea; Walmor Corrêa; Warburg; Didi-Huberman.

Ondina, substantivo feminino

Ondina. [Do latim undine, pelo francês ondine]. Substantivo feminino. Mitologia. Cada um dos gênios ou ninfas das águas, entre os antigos povos germânicos e escandinavos (BUARQUE DE HOLANDA, 1999, p.1445).

As ondinas são as ninfas das águas. No *Livro das Ninfas, Silfos, Pigmeus e Salamandras*, Paracelso (2004) escreveu sobre as ninfas. Elas consistiam em espíritos elementares que habitavam os rios e os mares. O tratado data do século XVI e seu autor foi um médico, alquimista, físico e astrólogo. Passados cinco séculos, Giorgio Agamben (2010, p.43) nos lembra que esses espíritos elementares têm a busca amorosa como missão. Ainda segundo Paracelso (2004, p.8), uma das razões para aparecerem entre os seres humanos é o amor. Essas sereias procurariam insaciavelmente o amor humano para se elevarem, para terem alma.

Por vezes, temos a ligeira impressão de que a história da arte é atravessada por eternos retornos. Com mais lucidez, percebemos que estes retornos não são absolutos, mas espectros de algo que parece sempre com alguma modificação, seja ela pequenina ou gigantesca. Como os diferentes espectros de um caleidoscópio, sobre os quais redigiram Charles Baudelaire (2016) e Walter Benjamin (2018). Diante da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013a), deparamo-nos diante das mesmas inquietações sobre as quais Sigmund Freud escreveu em *Interpretação dos sonhos* (1900), ainda no final daquele intenso século XIX (FREUD, 2019). Nós podemos sonhar o mesmo sonho durante toda uma vida. No entanto, nunca sonhamos o mesmo sonho exatamente da mesma maneira. Tudo (re)vem, mas nunca exatamente do mesmo modo. Sempre parece existir uma outra apresentação possível.

Um notável leitor de Sigmund Freud escreveu sobre essas “sobrevivências” imagéticas. Aby Warburg (2015a) problematizou novas apresentações possíveis de imagens não tão novas assim. Reminiscências de passados que nunca cessaram de vir de longe, a experiência de certos retornos foi então teorizada e nomeada por ele de *Nachleben* (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.43). Não existe palavra em língua portuguesa – ou em língua de matriz latina – que possa traduzir a sutileza dessa expressão alemã. Como um outro célebre historiador da arte alemão costuma pronunciar: estamos permanentemente presos nos labirintos expressivos de nossas próprias línguas (BELTING, 2014, p.10). O *Nachleben* não se trata da sobrevivência completa de um tema, personagem ou forma. Ele seria um “pós vida”. Uma (re)visita, o resquício de algum elemento do passado que os seres humanos não se atrevem a esquecer por completo, mas jamais conseguiram lembrar totalmente.

O historiador da arte que fez do *Nachleben* o problema que atravessou toda a sua pesquisa foi o mesmo que soube abrir e fechar seus olhos diante da ninfa. Talvez, no caso das ninfas, ele tenha mais fechado do que aberto suas pálpebras. Elas o encantaram. E Aby Warburg, mais astuto que Ulisses – quem se amarrou ao mastro e fechou seus ouvidos para não escutar o canto das sereias (HOMERO, 2010) – enfrentou as ninfas em diferentes imagens e textos que atravessam de sua tese doutoral (WARBURG, 2015) ao seu *Atlas Mnemosyne* (WARBURG, 2011).

Agora, por um momento, largo meu caro e conhecido teórico e volto a escrever sobre essa ninfa das águas. Essa espécie de personagem já receberá muitos nomes. Sobre elas muitos textos foram redigidos e muitas imagens foram feitas. Elas podem ser localizadas em eruditos poemas épicos da Antiguidade ou em corriqueiras animações da indústria de massa do século XX.

A Ondina de Walmor Corrêa

Minha primeira e central imagem não é nem a descrita em grego antigo no poema homérico, nem a colorida animação desenvolvida nos estúdios estadunidenses no século XX. Não conseguiria fazer diferente e voltarei mais tarde a ambas. Neste artigo, parto da imagem pintada por um artista contemporâneo brasileiro: a *Ondina* (2005) de Walmor Corrêa (1960-).

Walmor Corrêa é um homem muito mais próximo temporal e espacialmente a mim do que Homero ou Ron Clements e John Musker – os diretores da *Pequena Sereia* (1989) da Disney – o foram. No entanto, a imagem produzida por ele é a que me soa mais estrangeira. Explico-me; em nossos trajetos escolares e acadêmicos, habituamo-nos a escutar e a ler sobre as peripécias do retorno de Ulisses à Ítaca natal. Assim como, na infância, assisti repetidamente à fita cassete que contava a colorida historietinha da sereiazinha Ariel. Todavia, Homero – se é que ele tenha, de fato, existido e que tenha sido um único homem – nasceu e viveu há centenas de séculos e a milhares de quilômetros de mim. Já os cineastas, se temporalmente me são contemporâneos, espacialmente são estrangeiros.

Corrêa, por sua vez, me é contemporâneo e conterrâneo. Contudo, sua *Ondina* causa estranheza aos meus olhos, como causa(ria) aos olhos de boa parte de seus expectadores. A dialética da obra é extraordinária, pois, ao mesmo tempo que a imagem nos parece

inteiramente estranha, ela nos soa espantosamente familiar. Pois, nas edificações escolares dentro das quais crescemos a escutar e aprender sobre histórias de heróis como Ulisses, tinham penduradas em suas paredes mapas anatômicos de corpos. Desta feita, a obra conjuga a familiaridade de uma imagem escolar – a de um atlas anatômico – à estranheza da imagem científica de um ser mitológico.

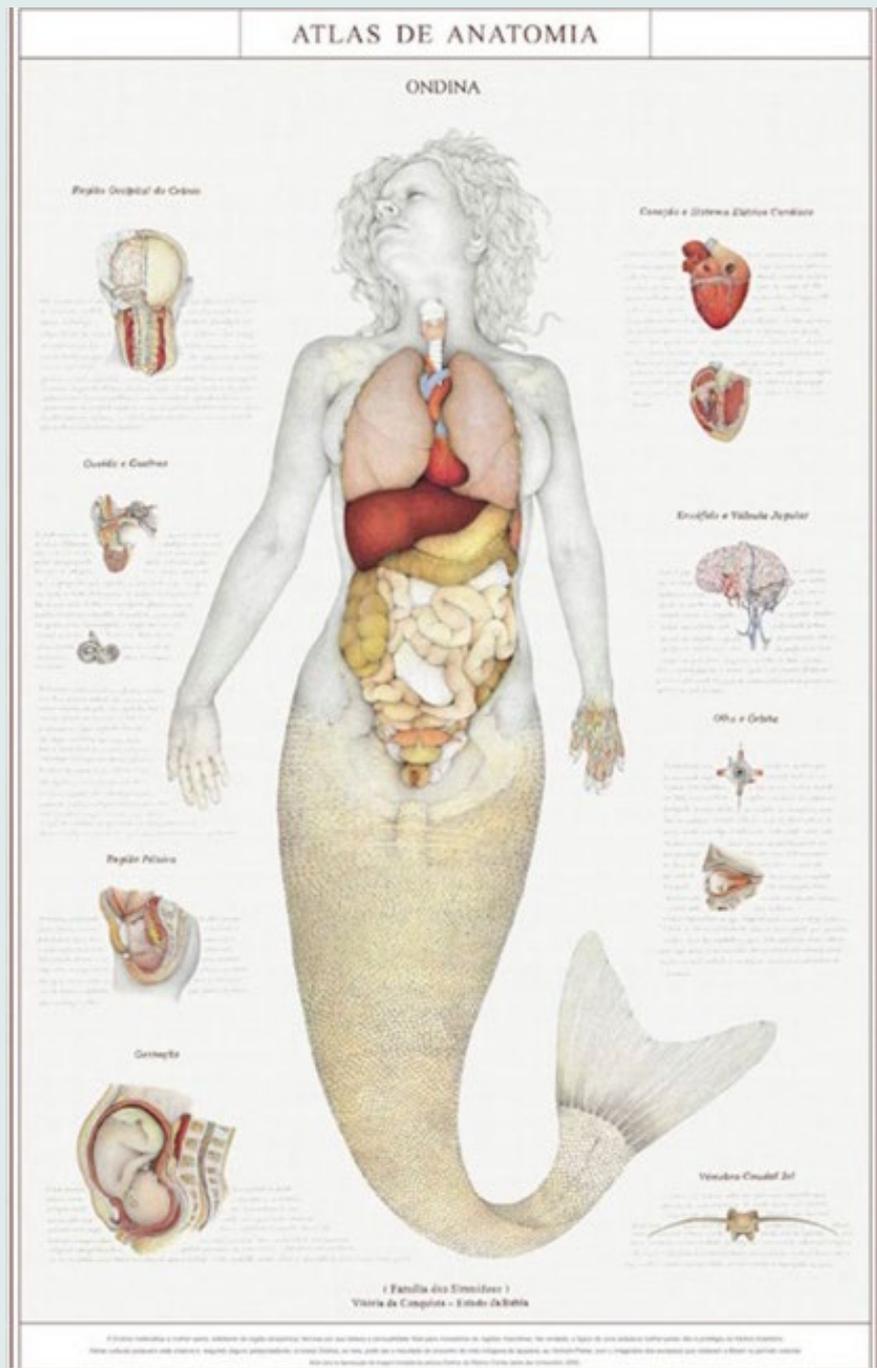


Fig. 1. Walmor Corrêa, Ondina, da série Unheimlich. 2005. Acrílico e grafite sobre tela, 195 X 130. **Fonte:** RAMOS, Paula (org.). Walmor Corrêa. O estranho assimilado. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

A *Ondina* (2005) é uma ninfa das águas, uma nereida, uma sereia. Metade mulher e metade peixe, é a “sedutora e terrificante sereia do litoral baiano, que encontra nas lendas amazônicas o nome de lara, a senhora das águas. (RAMOS, 2015, p.192). Essas criaturas encontradas na literatura, na música e nas artes, povoam o imaginário popular brasileiro. Nossa bela e aberta *Ondina* remete tanto às sereias das águas baianas ou amazônicas quanto àquelas narradas por Homero (2010) ou Kafka (2017).

A grande potência desta imagem é a distância. A imagem da *Ondina* de Corrêa é distante. Quando teço as palavras imagem e distância rememoro a aura benjaminiana. “Em suma, o que é a aura? Uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante” (BENJAMIN, 2010, p.170). Por mais próximo que possamos chegar da imagem, ela de nós sempre estará distante. Pois, distante aqui não é evocado como o antônimo de próximo, o antônimo de próximo é longe. “A aura seria, portanto, como um espaço tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.147). A distância é problematizada como o espaço que separa o olho daquilo que ele olha.

Diante desta sereia o tempo parece pausar, ela concede uma outra temporalidade possível à experiência de ver. Mesmo que por um instante, nós acreditamos na imagem. Nós observamos o bebê dentro do útero feminino, escorregamos o olhar pelas curvas do intestino e examinamos atentamente seu coração. Então, vemos uma longa cauda de peixe e, de repente, arregalamos nossos olhos. Numa fração de tempo cuja dimensão desconhecemos, acreditamos nessa imagem, conseguimos quase encostá-la, adentrá-la. Logo em seguida, ela nos expulsa e nos joga para fora. E nesse intenso e sensível exercício, sabemos que estamos diante de uma verdadeira imagem (BELTING, 2014). Por não sei quanto tempo, acreditamos nela. Ela suspendeu tempo e espaço. Ela nos fitou. Fomos seduzidos pelo canto da sereia. Ou fora o canto de Walmor Corrêa que nos seduzira?

Curiosamente, Walmor Corrêa nasceu numa ilha. Ele nasceu na Ilha de Santa Catarina no ano de 1962 e talvez naquele momento ele tenha aprendido a cantar com as sereias. Apesar de aqui não mais residir, passou sua infância e viveu na cidade de Florianópolis até seus 17 anos de idade. Sua formação universitária se iniciou no curso de Arquitetura e Urbanismo, mas ele acabou por concluir, em 1985, o curso de Graduação em Publicidade e Propaganda na Universidade Unisinos. Corrêa adentrou o mundo das artes visuais na década de 1980, quando “paralelamente ao curso da Unisinos, realizou cursos de pintura, desenho e gravura no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre” (BECKE, 2019, p.198). De lá para cá, produziu muitas obras. Algumas foram dadas a ver em exposições individuais, a primeira tendo ocorrido no ano

de 1986 na *Galeria Espaço Aberto* de Porto Alegre. Outras obras fizeram parte de exposições coletivas, como *São Paulo não é uma cidade – Invenções do Centro* que teve lugar no Sesc 24 de maio de São Paulo, no ano de 2017. Algumas dessas exposições foram premiadas e tiveram diversas exibições, como *Memento Mori*.

Suas obras destacam-se, sobretudo, por um incrível e errático poder ficcional e fantasioso. Uma de suas fortes referências são os Gabinetes de Curiosidade, que fizeram furor na Europa seiscentista. Sobre tais gabinetes também se debruçara Walter Benjamin (2018), uma vez que tais coleções começaram a despereceram da Europa já no século XVIII (FIGUEIREDO, 2012). Naquele intenso século XIX, no qual os espectros dos caleidoscópios não cessaram de montar e desmontar coisas e lugares, os Gabinetes de Curiosidade já estavam em desuso, passava-se à era da larga fundação dos museus modernos (POULOT, 2020). Entre esses museus estão os de Belas Artes, instituições que atualmente abrigam e expõem as obras produzidas por artistas como Walmor Corrêa. E, justamente aí, temos o nó que devemos, ou não, desatar. A poética de Corrêa justamente percorre e emaranha referenciais imagéticos que foram separados por diferentes disciplinas modernas. Imagens de diferentes saberes que anteriormente eram organizadas em Gabinetes de Curiosidades e hoje estão expostas em diferentes tipos de museus: História Natural, Belas Artes, Artes Decorativas. Para Fernando Cocchiareli, Corrêa utiliza-se de diferentes campos do conhecimento humano em seu trabalho. “Biologia, história natural, arqueologia, paleontologia, botânica e mitologia convergem para os processos de invenção e produção desse artista” (COCCHIARELI, 2015, p.17). A trama interdisciplinar se faz visível em sua obra.

Ondina faz parte de uma série nomeada de *Unheimlich* (2005), na qual Corrêa abordou as polaridades do científico e do mitológico. Em *Unheimlich*, ele criou atlas anatômicos de seres mitológicos. “O artista recoloca uma relação de intimidade entre arte e ciência, que existe desde o amanhecer moderno, além de abordar certas implicações atuais que nascem dos cruzamentos interdisciplinares e das indistinções entre arte e ficção” (CHEREM, 2017, p.13).

Unheimlich é repleta de seres híbridos e improváveis. A precisão e a linguagem do atlas anatômico de um *Curupira* (2005) ou da *Cachorra da Palmeira* (2005), por instantes, fazem-nos acreditar que vemos imagens científicas. No entanto, ao abrirmos os olhos, damo-nos conta de que estamos diante de uma imagem de arte que mescla o onírico às nossas lembranças dos atlas nas paredes escolares. A poética de Corrêa é repleta de seres fantásticos e catalogações. Suas fontes referenciais são desenhos de natureza taxonômica e documentos históricos – como a carta que Padre Anchieta redigira sobre aquele novo Brasil no ano de 1560. O artista coloca fantasia e ciência em diálogo. Ele, também relata abordar os mitos populares brasileiros. Em

diferentes localidades do país muito se escutou sobre seres fantásticos que compõem não um, mais inúmeros imaginários populares. Seres híbridos povoam o imaginário popular brasileiro, da população ribeirinha da Amazônia aos pescadores de Rio Grande.

A obra aqui analisada – a *Ondina* – foi desenhada, pintada e descrita em grafite e tinta acrílica sobre uma tela de 195 por 130 centímetros. Nela, vemos o corte transversal do corpo de uma sereia. A cavidade interior deste corpo – a que contém seus órgãos – foi pintada com tintas de diferentes matizes. A cabeça, por sua vez, foi apresentada em preto e branco. O rosto perfilado apresenta um pequeno e empinado nariz, um delicado lábio e olhos fechados. O cabelo é ondulado e alcança a altura dos ombros. Seus braços estendidos no comprimento do corpo têm uma das mãos com o detalhamento ósseo colorido. A cauda de peixe tem desenho em graduações de cinza e uma pintura de tonalidade amarelada ao longo do seu comprimento.

Entre as anatomias de Vênus e Ondina

Walmor Corrêa faz um jogo entre as verdades científicas e as incríveis ficções que só a arte pode abordar. Entre as balizas de arte e biologia, poderíamos perceber o trabalho de muitos artistas, como os de Leonardo Da Vinci (1452-1519) que para pintar corpos, dissecou e desenhou com rigor técnico mais de 30 cadáveres (ARASSE, 2016, p.34). No século XVI, Da Vinci desenhou o útero de uma mulher grávida. Séculos depois, Walmor Corrêa pinta o útero e escreve sobre a gestação não de uma mulher, mas de uma sereia. Como o próprio Paracelso já especificara em seu tratado no século XVI: as ninfas se aliam com homens e tem filhos deles (PARACELSO, 2004, p.8).

Ondina de Corrêa parece se encostar à série escultórica *Vênus dos Médicos* (1781-1782), do florentino Clemente Susini (1754-1819), hoje exposta no *Museo Specola* de Florença. As esculturas em cera tinham como desígnio o ensino de anatomia em escolas de medicina. Sendo assim, elas não seriam objeto da história da arte – pelo menos não daquela “inventada” por Giorgio Vasari (BELTING, 2012, p.215). As *Vênus* de cera de Clemente Susini se destacam por seu caráter realistas: têm cabelo natural, olhos de vidros, maquiagem e portam colares de pérolas autênticas (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.124).

Diferentemente da *Ondina* de Walmor Corrêa, as *Vênus dos Médicos* de Clemente Susini não aludem ao corpo de uma deusa imortal, e sim a um mortal – e já morto – corpo feminino. A parte anterior do tórax das esculturas é removível. O corte também horizontal possibilita o

espectador – seja ele o agora visitante do museu ou o estudante de outrora – observar o interior de suas entranhas. As diferentes esculturas apresentam o detalhamento de diferentes órgãos. Na imagem abaixo, podemos observar o útero com um feto, o estômago, o coração. Em outras, como em *Vênus desventrada* (1781 – 1782), podemos nos horrorizar com o detalhamento de seu intestino.



Fig. 2 - Clemente Susini. *Vênus dos médicos* (aberta). 1781-1782. Cera coloria.

Fonte: DÜRING, Monika v. (org.) *Encyclopaedia Anatomica* – Museo La Specola Florence. Köln: Taschen, 2006.

O *Museo Specola* proporciona uma experiência assustadora e ao mesmo tempo lúdica aos seus visitantes. Trata-se do Museu de História Natural da cidade que se afamou pela arte renascentista. Muitas obras hoje expostas do *Museo Specola* outrora fizeram parte do acervo do mais prestigioso museu de arte do renascimento italiano. Na *Galleria degli Uffizi* de Florença, as salas dos tesouros científicos eram ligadas às salas dos tesouros artísticos pelo “corredor de Vasari” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p.124). Giorgio Vasari (2011) foi o arquiteto responsável pela edificação da *Galleria degli Uffizi*, mas foi também pintor e considerado o primeiro historiador da arte, quem ironicamente ajudou a edificar as rijas barreiras entre “arte maior” e “arte menor” (BELTING, 2012, p.216). Mas, dialeticamente, se o corredor une as duas salas, ele também as separa. E assim tal corredor o fez até a fundação do *Specola* no século XVIII – no ano de 1775 (POGGESI, 2006, p.46). Justamente alguns anos antes de Clemente Susini modelar em cera suas *Vênus dos Médicos*.

Corrêa faz adentrar a um museu de arte obras que à primeira vista deveriam estar expostas em Museus de História Natural. Essa estranheza é uma das grandes potências de suas obras. À primeira vista são imagens científicas, mas, de repente, damo-nos conta de seu errático caráter ficcional. O artista constrói, assim, científicos suportes para os objetos de sua ficção “[...] as espécies inventadas pelo artista estão expostas no espaço em inventários fictícios (sejam em suportes de fundo branco sobre os quais se ordenam em pranchas, seja quando montadas a partir de mistura de esqueletos ou de partes empalhadas de diferentes animais” (COCCHIARELI, 2015, p.18).

O artista fez adentrar ao cubo branco até mesmo exames cardíacos que habitualmente ocupam um outro cubo branco. Explico-me, a partir do ano de 1929, o *Museu de Arte Moderna de Nova York*, o MoMA, convencionou uma sala com paredes brancas como o cenário preferencial para exposição de Arte Moderna, modelo expositivo nominado por Brian O’Doherty (2007, p.9), de “cubo branco”. Pois bem, os eletrocardiogramas que habitualmente ocupam as brancas salas de hospitais e clínicas médicas foram expostos num espaço de arte. Por exemplo, no ano de 2016, a Exposição Eletrocardiograma de uma Sereia teve lugar na Fundação Cultural Badesc da cidade de Florianópolis.

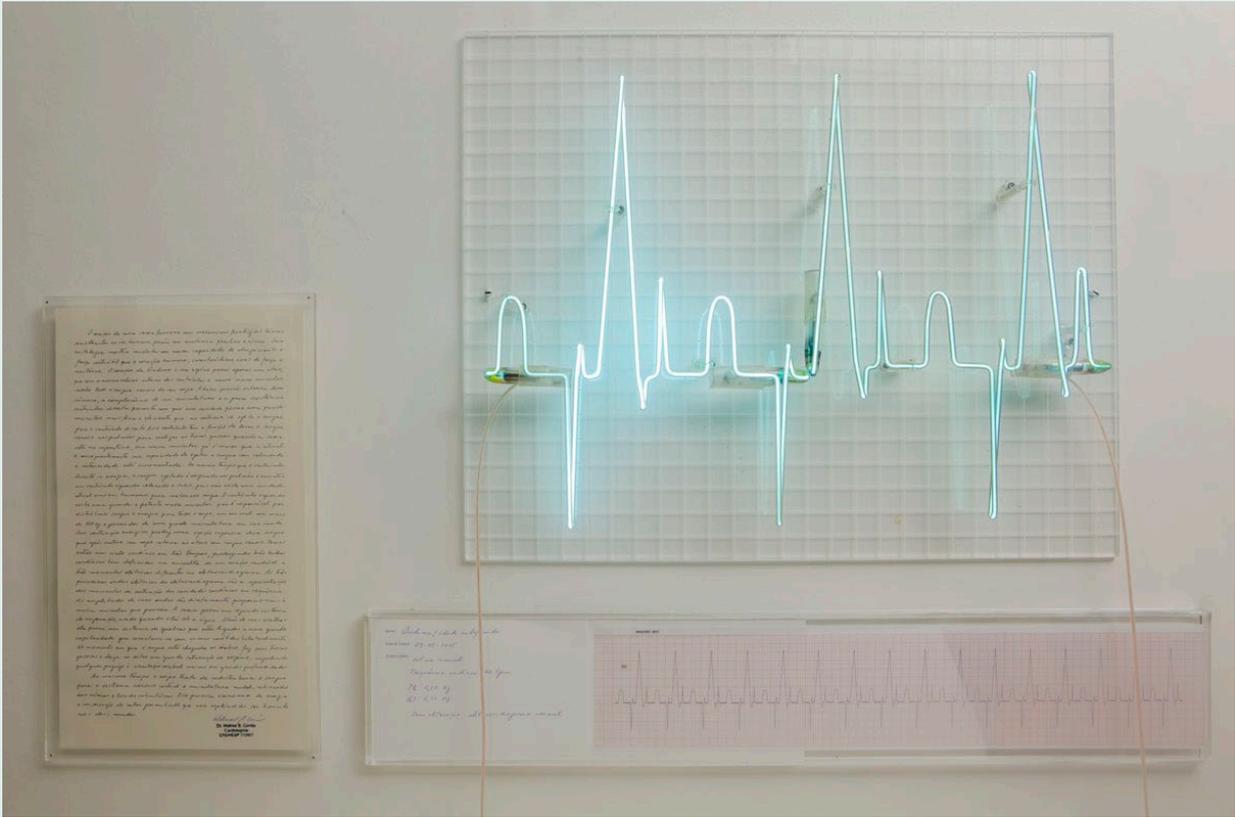


Fig. 3 - Walmor Corrêa. Eletrocardiograma da Sereia. 2015.

Eletrocardiograma em neon sobre acrílico, 60 x 49 cm.

Eletrocardiograma em papel: impressão sobre papel, carimbo e caneta esferográfica, 76,5 x 11,5 cm. Laudo: impressão sobre papel, carimbo e caneta esferográfica, 23 x 41 cm.

Fonte: PEIXOTO, Fabrício Tomazi. In: *Catálogo da Exposição Eletrocardiograma de uma sereia*. Florianópolis: Fundação Badesc, 2017.

Na fictícia clínica Saraiva, Corrêa Walmor Corrêa se apresenta como cardiologista “com seu CRM, carimbo, envelope timbrado, e produz as obras *Eletrocardiograma de uma Sereia* e *Laudo*, ambas com tiragem de 100 unidades [...]” (PEIXOTO, 2016, p.5). Ele nos apresenta o conjunto de três obras. A primeira e mais vibrante tem cor neon e a imagem da reprodução gráfica da atividade elétrica do coração durante o seu funcionamento. Num suporte, acrílico vemos a frequência dos batimentos cardíacos de sua serreia em luz azul neon. A segunda é a impressão em papel de um eletrocardiograma. E, por fim, a terceira é um laudo assinado e carimbado por Corrêa.

Para um olhar ligeiro, as duas obras apresentadas em papel parecem simples exames médico. Um eletrocardiograma com algumas notas e um laudo médico assinado e carimbado. No entanto, a pulsante luz neon faz nossas pupilas se arregalarem diante da montagem proposta pelo artista. O letreiro de neon que costumeiramente é utilizado em placas de bares e boates nos mostra que algo está fora de seu lugar convencional. Na obra, a luz neon dá a ver a atividade elétrica do coração de uma sereia. Ele mergulha no universo de funcionamento do coração de uma sereia, e “[...] vai além e nos

apresenta a representação do eletrocardiograma desse coração em funcionamento[...]" (PEIXOTO, 2016, p.5).

O coração da Ondina de Corrêa “[...] permanece com a função de bombear sangue para o corpo, suprindo as células com nutrientes e oxigênio” (CORREA, 2015, p.211). Se, no mundo da biologia e da ciência, a função do coração é de bombear o sangue, no mundo das artes visuais e literárias, a função desse órgão humano é outra. Posso fazer um trocadilho e afirmar que historicamente o coração só começou a bombear sangue no século XVII, mesmo século em que a cera começou a moldar corpos anatômicos. Foi o médico inglês William Harvey (1578-1657) que descobriu o papel do coração na circulação do sangue. Até então, sua bela e poética função milenar era guardar os sentimentos humanos, entre eles, o amor.

As Ondinas e o movimentar do tempo

Agora retomo as familiares obras que nos contaram histórias de sereias. A *Pequena Sereia* (1989), da Walt Disney, teve como primordial referência o conto de um escritor dinamarquês. Hans Christian Anderson (1805-1875), em *A Sereiazinha* (1837), escreveu sobre seis pequenas sereias que viviam nas profundezas do mar sob a tutela de seu pai, o rei, e de sua avó. As sereias de Anderson – tal quais as ninfas ou as sereias de outros escritores – eram mortais, no entanto, suas vidas eram mais longas do que as humanas. Numa passagem do conto, a avó da pequena sereia explica: “Nós podemos viver 300 anos, mas quando a nossa altura transformamo-nos em espuma do mar” (ANDERSON, 1996, p. 24).

A única alternativa para uma sereia obter alma imortal seria o amor de um homem. “Só se um ser humano te amasse tanto que significasses mais para ele do que o pai ou a mãe; só se ele gostasse de ti de alma e coração [...]” (ANDERSON, 1996, p.24)”. Todavia, a protagonista é alertada da incapacidade do encale amoroso entre uma sereia e um humano, justamente por aquilo que a identifica corporalmente: a cauda. A sereiazinha vai então ao encontro de uma velha feiticeira, quem transforma sua cauda em duas belas pernas. No entanto, as pernas custaram aquilo que verdadeiramente mais identificaria uma sereia – que não era a cauda – mas seu milenar e sedutor canto. Pois, se nem sempre as sereias tiveram cauda de peixe, elas sempre cantaram...

Com base na narrativa do dinamarquês Hans Christian Anderson, os estúdios estadunidenses de Walt Disney produzem no ano de 1989 o filme de animação *A Pequena*

Sereia. Dirigida por Ron Clements e John Musker, a animação contava a história da sereiazinha de 16 anos que recebera o nome de Ariel. Tal qual a sereia dinamarquesa, Ariel também se apaixona por um jovem príncipe. A película nos apresenta as coloridas peripécias de uma sereia cujo sonho era tornar-se humana. O curioso é pensar que, com a pequenina e ruiva Ariel, muitas meninas sonharam em se transformar em sereias. Uma bela e híbrida criatura, metade mulher e metade peixe.

Na Antiguidade, as sereias igualmente consistiam em seres híbridos. Homero não as descreve. No entanto, desde o século VII a.C., a iconografia da sereia consiste em corpo de ave com uma cabeça humana. No canto XII da Odisseia (século VIII a. C.), Homero relata como as sereias com seu doce canto encantavam e hipnotizavam os tripulantes dos navios que por perto passavam. As embarcações eram movidas para as proximidades dos rochedos onde colidiam e afundavam. Os corpos dos tripulantes eram devorados por aquelas ninfas aquáticas.

O herói Ulisses, em seu retorno à Ítaca natal após a Guerra de Tróia, se preocupou em driblar as cantantes aparições. A deusa Circe havia alertado o herói sobre as perigosas sereias, Ulisses então elabora um plano para driblar o feitiço que se daria pela voz aguda e sedutora daqueles seres fantásticos.

Vem, ó ilustre Odisseu, grande glória dos Aqueus. Para teu navio a fim de escutar nossa voz. Nenhum homem a bordo de sua nave negra passa por nossa ilha sem escutar nossa doce voz; então ele vai embora, cheio de gozo, e sabendo muitas coisas (HOMERO, 2010, p.305).

O herói tapa os ouvidos dos homens da embarcação com cera doce, para que não poderem escutar o maravilhoso e sedutor canto das sereias. Todavia, ele mantém seus próprios ouvidos abertos. Como precaução, pede que amarrem seu corpo no mastro, assim privado de força não poderia sucumbir às belas e más sereias. Então, narra o hino homérico que Ulisses foi o único homem que saiu com vida após escutar ao canto das sereias.

Passados milênios, Fran Kafka (1883-1924) atribuiu o sucesso de Ulisses a razões diferentes das apontadas por Homero. Em *O silêncio das Sereias* (1917) escreve que Ulisses vencera as criaturas nem pela cera, nem pela corda que o amarrou no mastro. Vencera sim pelo silenciar das sereias que naquela ocasião pararam de cantar porque julgavam que só com o silêncio poderiam vencer aquele adversário com o rosto repleto de felicidade. Naquele momento, Ulisses só pensava em ceras e correntes e então não escutou o silêncio das ninfas

aquáticas que desapareceram diante sua determinação. Elas não queriam mais seduzir, mas capturar o brilho dos olhos do herói grego pelo maior tempo possível.

Elas, mais belas que nunca, porém, se erguiam e contorciam, deixavam a horrenda cabeleira ondular ao vento, cravavam as garras nas rochas, já não queriam seduzir senão que apenas o quanto possível prender o fulgor dos grandes olhos de Ulisses (KAFKA, 2017, p.3).

Tal qual a grega, a mitologia germânica é repleta de ninfas. As que habitam as fontes, os rios e os lagos: as Náiades e as Pagéias. As que percorriam o alto-mar: as Oceânidas. As Nereidas eram as belas ninfas que viviam nos mares internos. Pela etimologia, a palavra Nereidas significa “as filhas de Nereu”, sendo a palavra derivada de Nereu, acrescida do sufixo –ides, que expressa descendência. Elas eram divindades marinhas, filhas de Nereu e Dóris e netas do Oceano.

As imagens e as narrativas sobre sereias parecem atravessar um agitado e ondulante tempo. E como as sereias vieram no Brasil parar? Seja como for, as sereias podem estar relacionadas à capacidade humana de criar – ou imaginar – seres híbridos. Mitologias de diferentes partes do planeta são repletas de metade humana e metade animal – seja ele leão, lobo, ave, peixe. Indígenas da região amazônica pré-colonial acreditavam em cobras gigantes que devoravam embarcações com tripulantes. Magníficos livros de viajantes relatavam os horrores magníficos e terrificantes de terras além-mar. Tais quais, *Viagem ultramar* (1356), de Jean Mandeville (1300-1372), ou *O livro das maravilhas* (1299), de Marco Polo (1254-1324). Essas mitologias aqui chegam e se contaminam com as lendas e historietas por aqui já contadas e imaginadas.

Não existe uma única e acertada resposta para confirmar que as sereias “brasileiras” seriam efetivamente uma espécie de releitura das sereias de uma dita “mitologia europeia”. O que nossas Ondinas e laras foram criadas sem relação ou trânsito algum com tais mitologias da Antiguidade, Medievais ou Modernas. Paul Giroy, com seu *Atlântico Negro* (2012), compreendeu o Oceano Atlântico como um conjunto cultural irredutivelmente moderno. E talvez o oceano repleto de trânsitos e descolamentos, naufrágios e tormentas, sonhos e esperanças seja o habitat e o berço das sereias de Walmor Corrêa.

As ninfas entre os mares de Walmor Corrêa

Para além de *Ondinas e Iaras*, Walmor Corrêa também pintou alguns mares. Mares azuis e verdes repletos de magníficas e agitadas ondas. O mar é o meio fluido por excelência. Ele é formado por grandes movimentos de fluxo e refluxo. É também formador deles. Para Victor Hugo (1802-1885), ele pode constituir o próprio paradigma da imanência. “Compreendemos melhor filosoficamente, porque tudo retorna poeticamente ao mar. Por quê o tempo e o ser são um oceano vivo, por quê a mulher é um mar e o mar um imenso corpo impessoal” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.97).



Fig. 4 – Walmor Corrêa. Série “Mar pequeno e água grande. 2018.
Conjunto de cinco telas, acrílica e grafite sobre tela.
Fonte: Imagem cedida pelo artista.

Ao olhar o mar de Walmor Corrêa tenho a enganosa sensação de que ele me é completamente familiar. Talvez essa percepção não seja assim deveras falsa. Ao olhar e admirar durante horas o mar de *Moema* (1866), de Victor Meirelles (1832-1903), sempre tive a impressão de se tratar não do mar da Baía de todos os Santos, local na Bahia onde o evento narrado pelo Frei Santa Rita Durão no século XVIII se dera. A terrosa arreia, as ondulantes espumas brancas de Meirelles sempre me remeteram a casa. Diante da bela e morta *Moema*, tenho a percepção – quase a ilusão – de que Victor Meirelles pintara o mar da pacata Desterro (SOUZA, 1982, p. 12 e 25).

Diante da série *Mar pequeno e água grande*, de Walmor Corrêa, as imagens me fitam os olhos. Elas me dizem muitas coisas e me levam para muitos lugares, ou melhor, elas me levam para um único lugar repleto de memórias. Este lugar é o mar e as memórias que evocam são da infância. O mar de Corrêa evoca o mar de sua infância. Em conversa, o artista relatou que, quando pequeno, ficava durante horas imerso nas águas salgadas da praia de Canavieiras observando aquele mundo aquático. Ele diz que temia o mar em sua infinitude. É interessante pensar que o mar desses dois artistas, e o meu, é o mar da cidade de Florianópolis. Mas, talvez

o mais interessante, seja pensar não no lugar físico, mas emotivo. Trata-se do mar da infância, repleto de fantasias, ilusões e esperanças. As imagens da infância, que para Benjamin estão “[...] predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências históricas posteriores” (BENJAMIN, 2020, p.70).

Corrêa desenhou e pintou em grafite e acrílica a beleza e a poesia de um mar desenfreadamente barulhento. Nessas cinco telas, os matizes verdes e azuis dão a ver mar e céu. O que, de certa feita, distingue ambos são os brancos que tonalizam nuvens, mas principalmente a agitada espuma do mar. Essas espumas do mar de Walmor Corrêa nos levam ao encontro de suas Ondinas. Talvez as espumas do mar sejam sereias que, após mais de 300 anos de vida, tenham se transformado no meio fluido que outrora fora seu habitat. Lembro que é dessa mesma espuma do mar que nasce Vênus, a deusa do amor. O mar e sua espuma apresentam esse retorno de algo inalcançável como o amor, ou distante como a imagem.

O *Nachleben* de Aby Warburg talvez trate justamente disso, de um incansável retorno que nunca cessa, nem jamais se dá por completo. O mar, com suas espumantes ondas vai e vem. Como um sonho, ele é insistentemente o mesmo. Sempre igual, mas sucessivamente diferente.

Referências Bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2010.

ANDERSON, Hans Christian. *A sereiazinha*. Lisboa: Printer Portuguesa, 1996.

ARASSE, Daniel. *História de Pinturas*. Lisboa: KKYM, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *Morale du joujou suivi de De l'essence du rire*. Paris : Create Space Independent Publishing Platform, 2016.

BECK, Ana Lúcia. Walmor Corrêa : Curupira e o olhar reconsiderado. In : MAKOWIECKY, Sandra e CHEREM, Rosângela (orgs). *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*. Florianópolis, Publicações AAESC, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora brasiliense, 2010.

_____. *Rua de mão única: Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem. Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

_____. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. *Novo Dicionário Aurélio*: Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1999.

CHEREM, Rosângela. Walmor Corrêa, teleplastias. In: *Catálogo da Exposição Eletrocardiograma de uma sereia*. Florianópolis: Fundação Badesc, 2017.

COCCHIARELLI, Fernando. Walmor Corrêa: sobre o iluminismo e suas sombras. In: RAMOS, Paula (org.). *Walmor Corrêa. O estranho assimilado*. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013b.

_____. *Diante da imagem. Questões colocadas aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013a.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Editorial Losada, 2005.

_____. *Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente*. Paris : Minuit, 2017.

FIGUEIREDO, Betania Gonçalves. *Museus. Dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2013.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GIROY, Paul. *O Atlântico negro*. São Paulo: Editora 34, 2012.

HOMERO. *Odisseia. Canto XII*. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2010.

KAFKA, Franz. O Silêncio das Sereias. In: *Caderno de Leitura n.70*. Rio de Janeiro: Edições Chão de Feira, 2017.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PARACELSO. *Libro de las Ninfas, los Silfos, los pigmeos, las Salamandras*. Barcelona: Obelisco, 2004.

PEIXOTO, Fabrício Tomazi. In: *Catálogo da Exposição Eletrocardiograma de uma sereia*. Florianópolis: Fundação Badesc, 2017.

POGGESI, Marta. La collection de figures de cire du musée La Specola in Florence. In : DÜRING, Monika v. (org.) *Encyclopaedia Anatomica – Museo La Specola Florence*. Köln : Taschen, 2006.

POULET, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: AKAL, 2011.

_____. *Domenico Ghirlandaio*. Lisboa: KKYM, 2015b.

_____. *História de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

RAMOS, Paula. O estranho assimilado. In: RAMOS, Paula (org.). *Walmor Corrêa. O estranho assimilado*. Porto Alegre: Dux Produções, 2015.

SOUZA, Sara Regina Silveira de. A Cidade de Nossa Senhora do Desterro ao tempo de Victor Meirelles. In: ROSA, Ângelo de Proença (org.). *Victor Meirelles de Lima (1832-1903)*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1992.

Daniela Queiroz Campos

Doutora em História da UFSC, tendo realizado estágio doutoral e Pós-doutoramento no CETHA (*Centre d'Historie et de Théorie des Arts*) da EHSSS. Professora de História da Arte da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: camposdanielaqueiroz@gmail.com.

gravuras, desenhos de Tarsila do Amaral

engravings, drawings by Tarsila do Amaral

Michele Bete Petry

michepetry@yahoo.com.br

Marcia de Almeida Rizzutto

rizzutto@if.usp.br

Pedro Herzilio Ottoni Viviani de Campos

pcampos@usp.br

Resumo: Um conjunto de nove gravuras incorporado ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo no ano de 1998, por doação do Banco Central do Brasil, levanta questões sobre a circulação e a apropriação da obra de Tarsila do Amaral no país. Neste artigo, recuperamos a procedência das obras do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) e da serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.); discutimos os aspectos técnicos dessas obras, situando-as no âmbito da produção de gravuras de Tarsila do Amaral e aproximando-as dos desenhos da artista; e, por fim, desenvolvemos novas análises sobre as obras a partir das imagens geradas pelo exame de Reflectografia no Infravermelho. Nesse sentido, o objetivo é contribuir para a conservação da história dessas obras, ressignificando a sua interpretação.

Palavras-chave: Gravuras; Desenhos; Tarsila do Amaral; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; Reflectografia no Infravermelho.

Abstract: *A set of nine engravings of Tarsila do Amaral, donated to the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo in 1998, by the Central Bank of Brazil, raises questions about the circulation and appropriation of her work in Brazil. In this article, we recover the origin of the works in the album Tarsila: gravuras (Tarsila: engravings, 1971) and the serigraph Louvor à natureza (Praise to Nature, undated); we discuss the technical aspects of these works, placing them in the context of Tarsila's production of engravings and bringing them closer to the artist's drawings; finally, we develop new analyses of the works based on the images generated by the Infrared Reflectography examination. In this sense, the goal is to contribute to the conservation of the history of these works, resignifying their interpretation.*

Keywords: Engravings; Drawings; Tarsila do Amaral; Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo; Infrared Reflectography.

Introdução

No ano de 1998, o Banco Central do Brasil (BCB) realizou uma doação de gravuras para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). As obras, provenientes da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil, foram avaliadas, em 1979 (VALLEGO, 2019), por uma comissão definida por aquela instituição, a qual reuniu Pietro Maria Bardi (1946-1992), fundador e diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Edson Motta (1910-1981), primeiro dirigente do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e Antônio Carlos Gélío, servidor do Banco Central do Brasil na época (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014). Tratava-se da recepção, no ano de 1974, de obras de arte que asseguravam os empréstimos da Galeria Collectio junto ao Banco Áurea de Investimentos, o qual saíra do mercado financeiro naquele ano e realizava dessa forma o pagamento dos seus créditos ao Banco Central do Brasil (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014).

Em suas conclusões, a comissão recomendou a incorporação de um conjunto de obras ao patrimônio do Banco Central. Dentre elas, destacam-se os trabalhos de pioneiros modernistas, como Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro, e pinturas e gravuras de Aldo Bonadei, Alfredo Volpi e Fulvio Pennacchi (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014, p. 14).

De Tarsila do Amaral (1886-1973) foram incorporadas à Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil as pinturas *Trabalhadores* (1938), *Paisagem VII* (c. 1971), *Porto I* (1953), *Autorretrato com vestido laranja* (1921) e *Estudo (Nu - Figura dos quadris para cima)* (1922), as gravuras *Louvor à natureza* (1971), *Sede de fazenda* (1971), *Paisagem* (1971), *Macaco na floresta* (1971), *Trigal* (1971), *Árvores* (1971), *Paisagem antropofágica com boi* (1971), *Natureza* (1971), *Arbustos* (1971), *Bichos antropofágicos na paisagem* (1971) e *Louvor à Natureza* (s.d.), além da escultura *Soldado romano* (1916) (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014). Já no acervo do MAC USP, as obras recebidas foram *Boi* (s.d.) (Figura 1), *Natureza* (s.d.) (Figura 2), *Paisagem* (s.d.) (Figura 3), *Árvores* (s.d.) (Figura 4), *Arbusto* (s.d.) (Figura 5), *Ruas e casas* (s.d.) (Figura 6), *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 7), *Mico* (s.d.) (Figura 8) e *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 9). As oito primeiras fazem parte, originalmente, de uma série de dez gravuras realizadas com o acompanhamento de Marcelo Grassmann (1925-2013), a partir de desenhos da artista e com a sua autorização, para a publicação no álbum *Tarsila: gravuras* (GRASSMANN, 1971), publicado pela Galeria Collectio (1969-1973) em 1971. O conjunto de nove gravuras é o objeto de estudo deste trabalho.



Figura 1. Reprodução de *Boi* (s.d.)
Fonte: Acervo do MAC USP.

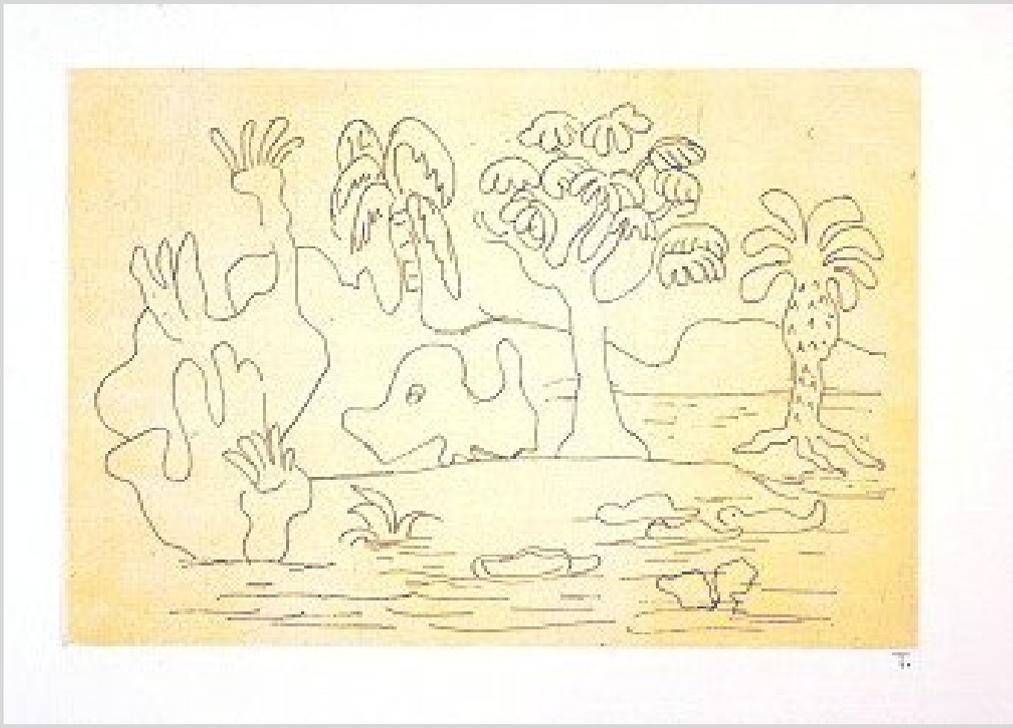


Figura 2. Reprodução de *Natureza* (s.d.)
Fonte: Acervo do MAC USP.

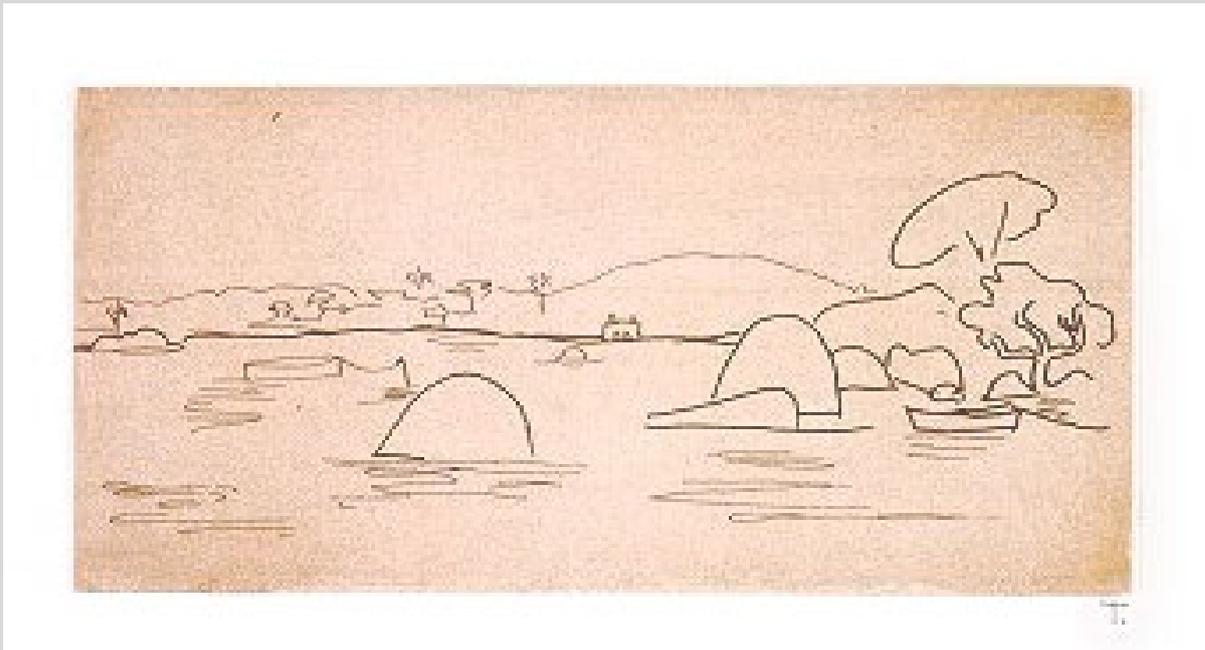


Figura 3. Reprodução de Paisagem (s.d.)
Fonte: Acervo do MAC USP.

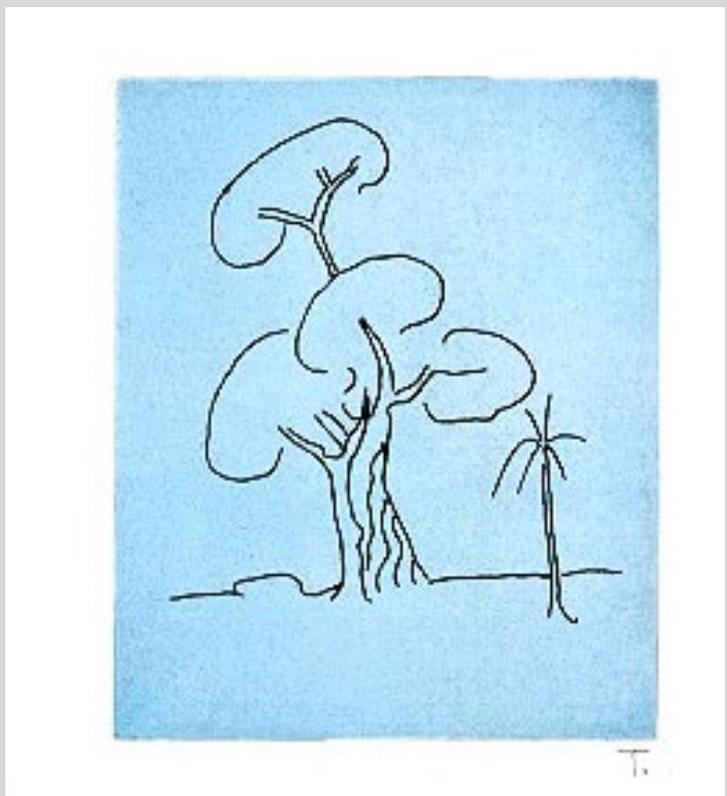


Figura 4. Reprodução de Árvores (s.d.)
Fonte: Acervo do MAC USP.

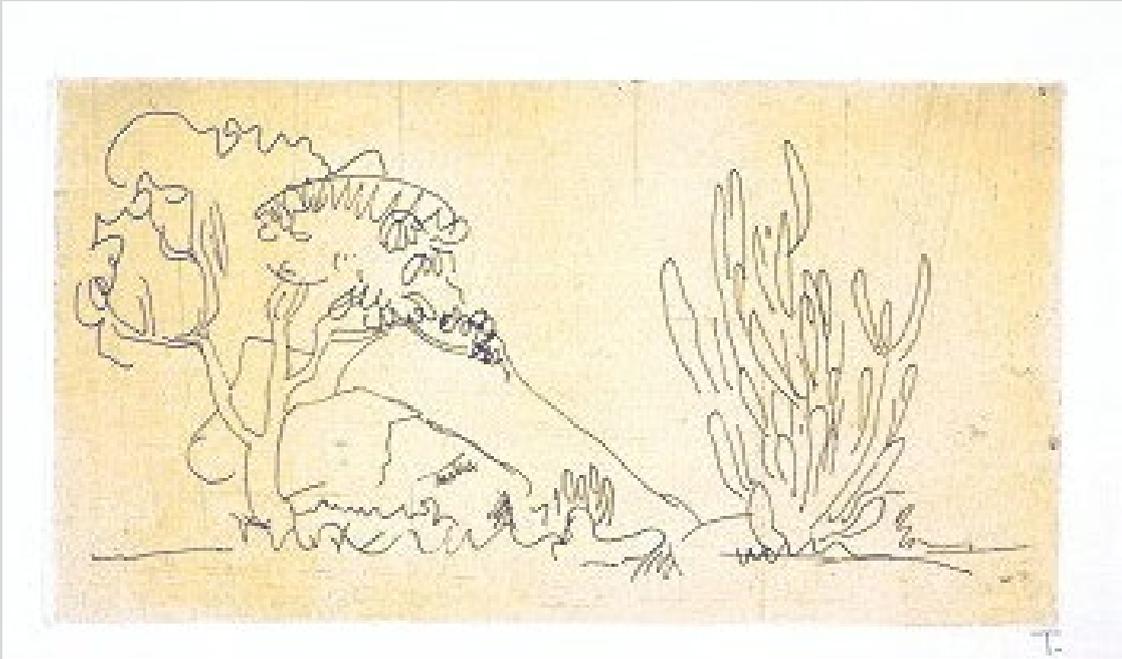


Figura 5. Reprodução de *Arbusto* (s.d.)
Fonte: Acervo do MAC USP.



Figura 6. Reprodução de *Ruas e casas* (s.d.)
Fonte: Acervo do MAC USP.



Figura 7. Reprodução de *Louvor à natureza* (s.d.)
Fonte: Acervo do MAC USP.

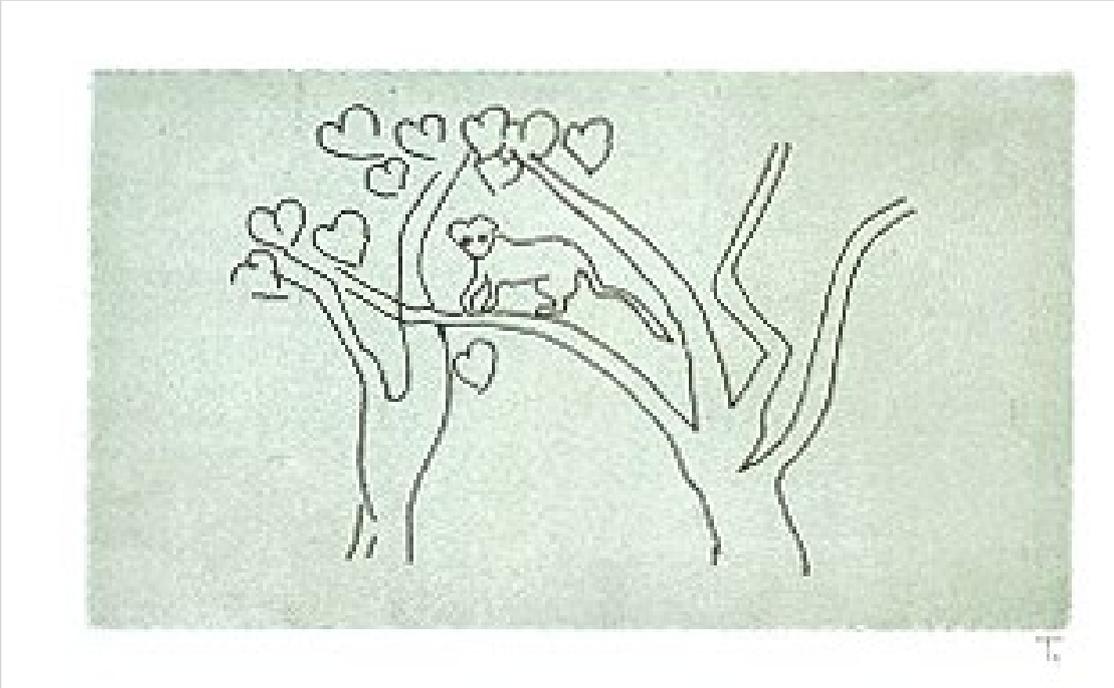


Figura 8. Reprodução de *Mico* (s.d.)

Fonte: Acervo do MAC USP.

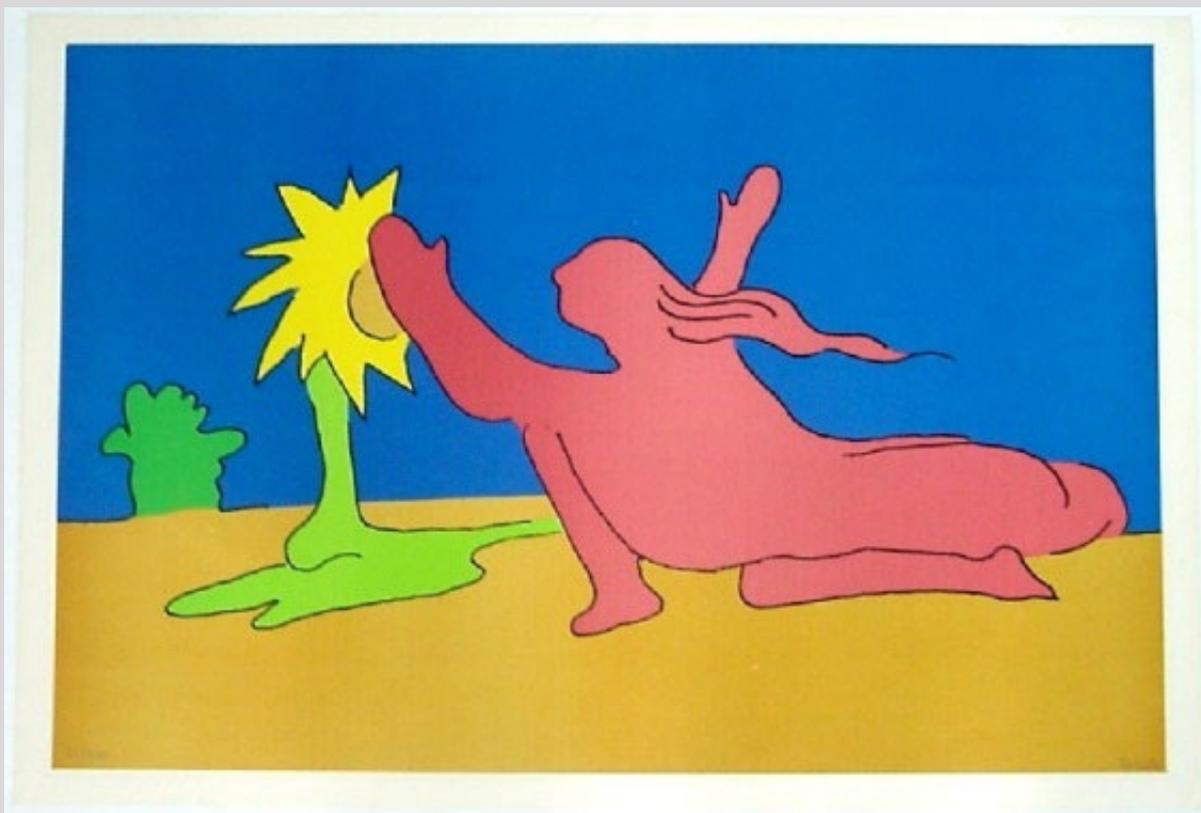


Figura 9. Reprodução de *Louvor à natureza* (s.d.)

Fonte: Acervo do MAC USP.

Tarsila: gravuras

No catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014), as reproduções equivalentes às oito gravuras do MAC USP possuem como títulos e datas os de *Paisagem antropofágica com boi* (1971), *Bichos antropofágicos na paisagem* (1971), *Paisagem* (1971), *Arbustos* (1971), *Árvores* (1971), *Sede de fazenda* (1971), *Louvor à natureza* (1971) e *Macaco na floresta* (1971). Os nomes e as datas dessas gravuras são os mesmos que constam no Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008), o qual contou com a análise de obras feita por uma Comissão Técnica “composta de cinco historiadores de arte e dois representantes dos detentores dos direitos autorais de Tarsila do Amaral”, sendo eles, respectivamente: Aracy do Amaral (1930), Maria Izabel Branco Ribeiro (1956), Marta Rossetti Batista (1940-2007), Regina Teixeira de Barros (1964), Vera Bueno d’Horta (1944), Guilherme Augusto do Amaral

(1930) e Tarsilinha do Amaral (1964). Segundo Vallego (2019, p. 260) e como pudemos constatar na nossa pesquisa: “Atualmente, o Banco Central também adotou a nomenclatura utilizada pelo *raisonné*”.

Já na publicação *O Poder da Arte* (BANCO CENTRAL DO BRASIL, s.d.a), relativa ao terceiro dos seis módulos que compõem a mostra *A Persistência da Memória*, inaugurada em 2014 na Galeria de Arte do Banco Central do Brasil para apresentar a coleção formada, as dez gravuras aparecem em conjunto sob o título *Álbum de 10 gravuras em metal* (1971), acrescido de uma nota que informa a “Transposição dos desenhos realizada pelo gravador Marcelo Grassmann” (BANCO CENTRAL DO BRASIL, s.d.a, p. 26). Identificamos na imagem que ilustra o álbum as obras *Paisagem* (1971), *Bichos antropofágicos na paisagem* (1971), *Paisagem antropofágica com boi* (1971), *Sede de fazenda* (1971), *Louvor à natureza* (1971), *Natureza* (1971), *Arbustos* (1971), *Macaco na floresta* (1971) e *Trigal* (1971). Em relação ao catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014), vemos que uma das obras é suprimida (*Árvores*) e outra é repetida (*Natureza*), o que indica a duplicidade de *Natureza* e a ausência de *Árvores* na coleção ou um erro na publicação.

As gravuras que se encontram no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) apresentam títulos diferentes tanto em relação aos que constam no catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014) e no Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008), quanto em relação aos das gravuras que foram incorporadas por outras instituições que também receberam a doação do Banco Central do Brasil. Segundo Vallego (2015b, p. 2159), as doações dessas e de outras gravuras foram realizadas “para 42 museus e entidades culturais e estão espalhados em 23 estados brasileiros”. De acordo com o levantamento de Vallego (2019), observamos que as doações foram encaminhadas a vinte e dois estados e ao Distrito Federal, compreendendo as cinco regiões do Brasil: Distrito Federal, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul (Centro-Oeste); Amapá, Pará e Tocantins (Norte); Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe (Nordeste); Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo (Sudeste); Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina (Sul). Apenas os estados do Acre, Amazonas, Rondônia e Roraima, localizados na região Norte, não receberam as doações, embora o último tenha feito a solicitação.

No caso das instituições em que pudemos localizar a doação de gravuras com desenhos de Tarsila do Amaral por parte do Banco Central do Brasil, bem como estabelecer uma análise comparada das obras – o Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), por meio do

trabalho de Carvalho, Silva e Santos (2018), o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) e a Casa da Cultura da América Latina (CAL), por meio da pesquisa nos seus sítios eletrônicos –, notamos que os títulos das obras igualmente variam, o que demonstra que a sua atribuição não seguiu um padrão no processo de doação. Das obras do MAC USP, as que apresentam nomes distintos nos acervos citados são: *Paisagem* (s.d.) (*Marinha*, no MHAM); *Mico* (s.d.) (*Macaco*, no MARGS); *Árvore* (s.d.) (*Árvore*, no MHAM); *Arbusto* (s.d.) (*Arbustos*, no MHAM e no MASC) e *Natureza* (s.d.) (*Paisagem*, no MHAM e no MARGS). As obras *Louvor à natureza* (s.d.), *Ruas e Casas* (s.d.) e *Boi* (s.d.), do MAC USP, estão presentes e com o mesmo título no MHAM, MARGS e MASC. Na CAL todas essas gravuras aparecem sem título.

Observamos, ainda, que o número dessas doações também variou. No caso do MAC USP foram recebidas oito gravuras, sendo cada uma delas correspondente a um desenho diferente de Tarsila do Amaral. O MHAM recebeu um total de vinte e nove gravuras, possuindo pelo menos um exemplar de cada desenho publicado no álbum *Tarsila: gravuras*, portanto, a coleção completa dos dez desenhos transpostos. O MARGS possui no seu acervo seis gravuras, sendo uma delas repetida, porém com título distinto (*Macaco* e *Mico*). O MASC apresenta oito gravuras no seu acervo, sendo sete delas distintas (*Louvor à natureza*, *Ruas e Casas*, *Trigo*, *Árvore*, *Boi*, *Natureza*, *Arbustos*). A CAL possui oito das dez gravuras, todas distintas, as quais podem ser identificadas no Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008) como exemplares de *Sede de fazenda* (s.d.), *Paisagem* (s.d.), *Macaco na floresta* (s.d.), *Trigal* (s.d.), *Árvore* (s.d.), *Paisagem antropofágica com boi* (s.d.), *Arbustos* (s.d.) e *Bichos antropofágicos na paisagem* (s.d.). Em relação à datação das obras, a mesma está ausente nas gravuras do MAC USP e nas das demais instituições, à exceção de *Ruas e Casas*, do MARGS, que apresenta a data de 1972, aparentemente equivocada.

Assim, destacamos que essas gravuras circulam com diferentes nomes, números e datas pelas instituições do país, uma variação que, por um lado, desfaz a integridade da obra de Tarsila do Amaral e, por outro, oferece indícios das apropriações feitas sobre os seus desenhos. Neste trabalho, para salvaguardarmos o título original e oficial das obras, bem como a sua datação, utilizaremos o título/data atribuído no registro atual do acervo pesquisado (MAC USP), seguido do título/data proveniente do catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014) e do Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008): *Boi* [*Paisagem antropofágica com boi*] (s.d. [1971]), *Natureza* [*Bichos antropofágicos na paisagem*] (s.d. [1971]), *Paisagem* [*Paisagem*] (s.d. [1971]), *Árvore* [*Árvore*] (s.d. [1971]), *Arbusto*

[*Arbustos*] (s.d. [1971]), *Ruas e casas* [*Sede de fazenda*] (s.d. [1971]), *Louvor à natureza* [*Louvor à natureza*] (s.d. [1971]) e *Mico* [*Macaco na floresta*] (s.d. [1971]). A correspondência desses títulos no MHAM, MARGS, MASC e CAL pode ser visualizada no Quadro 1, o qual foi elaborado neste estudo e poderá orientar outros futuros.

Quadro 1 – Título das obras que integram o álbum *Tarsila: gravuras* (1971)

<i>Tarsila: gravuras</i>						
BCB	<i>Raïonné</i>	MAC USP	MHAM	MARGS	MASC	CAL
Louvor à natureza	Louvor à natureza	Louvor à natureza	Louvor à natureza	Louvor à natureza	Louvor à natureza	-
					Louvor à natureza	
Sede de fazenda	Sede de fazenda	Ruas e casas	Ruas e casas	Ruas e casas	Ruas e casas	Sem título
Paisagem	Paisagem	Paisagem	Marinha	-	-	Sem título
Macaco na floresta	Macaco na floresta	Mico	Mico	Macaco	-	Sem título
				Mico		
Trigal	Trigal	-	Trigo	-	Trigo	Sem título
Árvores	Árvores	Árvores	Árvore	-	Árvores	Sem título
Paisagem antropofágica com boi	Paisagem antropofágica com boi	Boi	Boi	Boi	Boi	Sem título
Natureza	Natureza	-	Natureza	-	Natureza	Sem título
Arbustos	Arbustos	Arbusto	Arbustos	-	Arbustos	Sem título
Bichos antropofágicos na paisagem	Bichos antropofágicos na paisagem	Natureza	Paisagem	Paisagem	-	Sem título

Fonte: Elaborado por Petry (2020).

Nota: Correspondência do título das obras que integram o álbum *Tarsila: gravuras* (1971) no catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014), no Catálogo *Raïonné Tarsila do Amaral* (2008) e nos acervos do MAC USP, MHAM, MARGRS, MASC e CAL.

Louvor à natureza

A obra *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 9) possui as medidas de 40 cm x 59,9 cm e corresponde à tiragem número 77 de 100 cópias. Possui o mesmo título no catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014) e na publicação *A Persistência*

da Memória (BANCO CENTRAL DO BRASIL, s.d.b), referente ao sexto módulo da mostra com título homônimo, promovida pela Galeria de Arte do Banco Central do Brasil. Nada consta, porém, no Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008), conforme já apontado por Vallego (2015a, p. 33): “Tem-se, ainda, na Coleção Banco Central, uma serigrafia não mencionada pelo *Raisonné*, quer seja nas obras consideradas verdadeiras ou nas obras sem indícios suficientes para reconhecimento”. Uma nota da autora esclarece, a esse respeito, que o Banco Central do Brasil questionou a Base 7, empresa responsável pela concepção, coordenação e realização do Projeto Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral, sobre a ausência da obra, não tendo obtido resposta (VALLEGO, 2015a).

Novamente, no caso das instituições em que estabelecemos uma comparação entre as obras, a referida gravura aparece com o título, medidas e/ou número de cópias variado. No MHAM, possui o título de *Louvor à Natureza* (s.d.) e são quatro tiragens: “42/100, 54/100, 95/100, 100/100” (CARVALHO; SILVA; SANTOS, 2018, p. 124). No MARGS, trata-se de um exemplar, com 63 cm de altura, que recebe o título de *Natureza* (s.d.). Na CAL consta uma gravura, porém sem título e sem medidas, e no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA) um exemplar com o título *Louvor à natureza* (s.d.) e as medidas de 64 cm x 44 cm. Em relação à datação da obra, notamos que a mesma está ausente no MAC USP, MHAM, MARGS, CAL e PINA, portanto, em todas as instituições pesquisadas. O Quadro 2 dá visibilidade a essa análise ao comparar os referidos dados.

Quadro 2 – Dados da obra *Louvor à natureza* (s.d.)

<i>Louvor à natureza</i>							
	BCB	<i>Raisonné</i>	MAC USP	MHAM	MARGS	CAL	PINA
TÍTULO	Louvor à natureza	-	Louvor à natureza	Louvor à natureza	Natureza -	Sem título	Louvor à natureza
MEDIDA	41 cm x 61 cm	-	40 cm x 59,9 cm	-	63 cm de altura -	-	64 cm x 44 cm
TIRAGEM	-	-	77/100	42/100 54/100 95/100 100/100	-	-	-
DATA	-	-	Sem data	Sem data	-	-	-

Fonte: Elaborado por Petry (2020).

Nota: Correspondência do título, medida, tiragem e data da obra *Louvor à natureza* (s.d.) no catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014), no Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008) e nos acervos do MAC USP, MHAM, MARGRS, CAL e PINA.

No trabalho de Vallego (2015a), a reprodução da gravura *Louvor à natureza*, que possui como fonte o Banco Central do Brasil, aparece sob a legenda que informa como ano da obra o de 1971, um dado que supomos estar atrelado à hipótese da autora, não confirmada: “A obra provavelmente foi produzida para participação do ‘Museu na Calçada’, evento patrocinado pela Collectio que levava mensalmente para os postes da Avenida Paulista gravuras de artistas brasileiros, entre 1971 e 1972” (VALLEGO, 2015b, p. 2157). Na sua tese, Vallego (2009) acrescenta que o Museu da Calçada foi um projeto patrocinado pela Galeria Collectio e pelo Banco Industrial de Investimentos do Sul/Finasul Industrial (Bansulvest/Finasul). Também demonstra a presença de indícios que validariam tal hipótese, sendo eles o anúncio do jornal *O Estado de São Paulo*, datado de 09 de outubro de 1971, informando que a terceira gravura do projeto seria a de Tarsila do Amaral; as dimensões de 60 cm x 40 cm da obra, correspondentes ao que foi definido para cada uma das reproduções; a técnica empregada, *silkscreen* (serigrafia); e a semelhança com a obra *Louvor à natureza*, do álbum *Tarsila: gravuras* (1971). Para a autora: “Podemos cogitar aqui que se trate de uma transposição adaptada à serigrafia e colorida do mesmo desenho” (VALLEGO, 2019, p. 281).

Diferentemente das oito gravuras do MAC USP que compõem o álbum *Tarsila: gravuras, Louvor à natureza* (s.d.) não apresenta no verso inscrições numéricas e/ou etiquetas adesivas contendo o ano de inventário da obra, “INVENTARIADO DEZ/89” e “INVENTARIADO JUN/90”, conforme os dados do acervo, o que poderia indicar a sua adesão ao mesmo conjunto. Portanto, trata-se de destacar que apesar de ser proveniente da mesma instituição doadora (o Banco Central do Brasil), a gravura não compõe o álbum *Tarsila: gravuras*, realizado por Marcelo Grassmann e publicado em 1971 pela Galeria Collectio. Contudo, podemos afirmar que ela possui a mesma origem das outras gravuras (a Galeria Collectio e o Banco Áurea de Investimentos) porque as obras que integram a Coleção de Arte do Banco Central do Brasil são provenientes de três processos de recepção: o primeiro, vindo do Banco Halles de Investimentos, referente a treze painéis de Candido Portinari (1903-1962); o segundo, do Banco Áurea de Investimentos, financiador da Galeria Collectio, a exemplo do álbum *Tarsila: gravuras*; e, o terceiro, de “aquisições eventuais” assim definidas:

As mais importantes foram a compra, em 1978, de uma escultura da pioneira da arte concreta e cinética no Brasil, a mineira Mary Vieira, precocemente radicada na Suíça; a aquisição ou o recebimento em doação de obras de alguns artistas de importância regional e crescente expressão nacional, como Emmanuel Nassar, Gregório Gruber, Renina Katz e Siron Franco; e o recebimento, em 2011, por doação da Grupo Bozano⁵, de conjunto com 25 serigrafias de destacados artistas brasileiros e latino-americanos – a coleção Eco Art⁶ (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014, p. 15).

Excluindo-se os painéis da autoria de Portinari, rechaça-se a possibilidade de *Louvor à natureza* ser uma das vinte e cinco serigrafias doadas ao Banco Central do Brasil, impressas a partir de cento e vinte pinturas que foram produzidas para a Eco Art 92, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio):

Em 1992, numa iniciativa inédita no país, o Grupo Bozano convidou 50 artistas brasileiros e 70 artistas das Américas para produzirem obras sobre ecologia e preservação da natureza, o que resultou na exposição Eco Art, no MAM/RJ. A exposição foi feita durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, mais conhecida como a Rio 92. Essa exposição deixou como legado uma importante coleção de 120 pinturas, além da edição de um álbum com 25 gravuras com a técnica de serigrafia. Várias instituições, como museus, bibliotecas e universidades, de todo o Brasil foram contemplados com a doação de um exemplar do álbum de serigrafias (BANCO CENTRAL DO BRASIL, 2014, p. 15).

Tendo em vista a data de falecimento da artista (1973), anterior a da exposição Eco Art (1992), bem como a listagem dos artistas participantes (ECO ART, 2018), inferimos que a gravura atribuída à Tarsila do Amaral, *Louvor à natureza* (s.d.), não integra o conjunto. Assim, resta como procedência a recepção da obra pelo Banco Central do Brasil como pagamento de créditos do Banco Áurea de Investimentos, credor da Galeria Collectio.

Das gravuras aos desenhos

Negra no Pilão (1945), *Paisagem rural* (1945), *Paisagem antropofágica* (1964) e *Paisagem com lago e dois barquinhos* (1971) são as quatro gravuras realizadas por Tarsila do Amaral no decorrer da sua trajetória artística, conforme apontado pelo Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008, n.p.): “Todos os demais trabalhos classificados como gravura de Tarsila são transposições, gravadas por terceiros, de pinturas e desenhos de diversas épocas que a artista autorizou, nos últimos anos, a serem reproduzidos em metal, a fim de satisfazer à

demanda do mercado.”. São elas *Fazenda* (c. 1960), *Abaporu* (1964), *Paisagem antropofágica* (c. 1964), *Almoço na fazenda* (dec. 1960), *Antropofagia* (dec. 1960), *Cena do Rio* (dec. 1960), *Mulher-nuvem* (dec. 1960), *Paisagem com palmeiras* (dec. 1960), *Carnaval em Madureira* (1970), *Casa do administrador* (1970), *Crianças no vilarejo* (1970), *Curva de nível* (1970), *Gente no povoado* (1970), *Negra no Pilão II* (1970), *Negra no Pilão II (com clichê)* (1970), *Paisagem com touro* (1970-1972), *Paisagem rural com três crianças* (1971), *Roda d’água* (1971), *Tarsila: gravuras edição Collectio* (1971), *Arbustos* (1971), *Árvores* (1971), *Bichos antropofágicos na paisagem* (1971), *Louvor à natureza* (1971), *Macaco na floresta* (1971), *Natureza* (1971), *Paisagem* (1971), *Paisagem antropofágica com boi* (1971), *Sede de fazenda* (1971), *Trigal* (1971), *A Escada* (1972), *Anjos* (1972), *O Pescador* (1972), *Paisagem com Lago* (1972) e *Paisagem antropofágica* (s.d.). Cabe ressaltar que a capa do álbum *Tarsila: gravuras*, realizada em papelão, tecido e papel, está inclusa nessa listagem, o que implica em um número a menos no quantitativo total de trinta e oito obras classificadas como gravuras.

Enquanto as quatro gravuras foram realizadas por Tarsila do Amaral no início das décadas de 1940, 1960 e 1970, a partir dos desenhos da artista e do uso da técnica de “ponta seca sobre papel” e de “litografia sobre papel”, as outras trinta e três gravuras foram transpostas por Marcelo Grassmann, Boris Arrivabene (1922-2000) e por gravadores e impressores associados ao Nugrasp, nos primeiros anos das décadas de 1960 e 1970, a partir da técnica de “água-forte sobre papel”, “água-forte e água-tinta sobre papel”, “água-forte, ponta-seca e relevo seco sobre papel”, “xilogravura e relevo seco sobre papel”, “ponta-seca sobre papel”, “técnica não identificada sobre papel”, “água-forte, água-tinta e relevo seco sobre papel”, “talho-doce sobre papel” (CATÁLOGO RAISONNÉ TARSILA DO AMARAL, 2008). Assim, duas são as técnicas praticadas pela artista (ponta-seca e litografia) e seis as técnicas utilizadas pelos seus gravadores (água-forte, água tinta, ponta-seca, relevo seco, xilogravura, talho-seco). Essa variação é um elemento que caracteriza a distinção entre as gravuras de Tarsila do Amaral e as de outros artistas a partir da sua obra. De acordo com o Catálogo *Raisonné Tarsila do Amaral* (2008), gravura é a obra produzida integralmente pela artista e transposição é a gravura produzida por terceiros a partir de pinturas e desenhos da artista. Apesar dessa distinção, as gravuras de Tarsila do Amaral e as transposições de terceiros possuem nele a mesma classificação.

No que se refere à técnica empregada no conjunto de nove gravuras do MAC USP, *Boi* [*Paisagem antropofágica com boi*] (s.d. [1971]), *Natureza* [*Bichos antropofágicos na paisagem*] (s.d. [1971]), *Paisagem* [*Paisagem*] (s.d. [1971]), *Árvores* [*Árvores*] (s.d. [1971]), *Arbusto*

[*Arbustos*] (s.d. [1971]), *Ruas e casas* [*Sede de fazenda*] (s.d. [1971]), *Louvor à natureza* [*Louvor à natureza*] (s.d. [1971]) e *Mico* [*Macaco na floresta*] (s.d. [1971]) foram realizadas em “água-forte sobre papel”, de acordo com o catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014) e o Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008). Também são apresentadas no *Raisonné* e no livro *O Poder da Arte* (BANCO CENTRAL DO BRASIL, s.d.a), pelo título genérico de “gravuras em metal”. No acervo do MAC USP, a técnica consta como “água-forte e água-tinta em cores sobre papel”, no MHAM como “calcografia”, no MARGS como “água-forte e água-tinta” e “água-tinta e água-forte”, no MASC como “água-forte, em cores, sobre papel” e na CAL como “água-forte sobre papel”. Essa variação de nomenclatura também ocorre no caso da gravura *Louvor à natureza* (s.d.), que consta como “serigrafia sobre papel” no catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014) e no acervo da PINA, como “serigrafia em cores sobre papel” no MAC USP e como “serigrafia” no MHAM, MARGS e CAL. As diferentes interpretações sobre o processo de elaboração das obras estão expostas no Quadro 3.

Quadro 3 – Técnicas das obras do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) e *Louvor à natureza* (s.d.)

<i>Tarsila: gravuras (1971) e Louvor à natureza (s.d.)</i>								
	BCB	RAISONNÉ	MAC USP	MHAM	MARGS	MASC	CAL	PINA
<i>Tarsila: gravuras</i>	Água forte sobre papel	Água forte sobre papel	Água-forte e água tinta em cores sobre papel	Calcografia	Água-forte e água-tinta” e “água-tinta e água-forte	Água-forte em cores sobre papel	Água -forte sobre papel	-
<i>Louvor à natureza</i>	Serigrafia sobre papel	-	Serigrafia em cores sobre papel	Serigrafia	Serigrafia	-	Serigrafia	Serigrafia sobre papel

Fonte: Elaborado por Petry (2020).

Nota: Correspondência das técnicas atribuídas às obras do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) e *Louvor à natureza* (s.d.) no catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014), no Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008) e nos acervos do MAC USP, MHAM, MARGRS, MASC, CAL e PINA.

Um esclarecimento sobre a diferença entre as técnicas utilizadas para a elaboração de gravuras vem do Núcleo de Gravuras de São Paulo (Nugrasp): “Gravura é tudo o que pode ser repetido, quantas vezes a matriz o permitir. Tem dois tipos: em relevo e plano” (A TÉCNICA, 1972). A primeira tipologia da técnica é a gravura em relevo, que compreende o “talho-doce” (com matriz em metal trabalhada em água forte, água tinta, buril e ponta seca) e a “xilogravura” (com matriz em madeira trabalhada com buril e facas). A segunda tipologia é a gravura plana, que compreende a “litografia” (com matriz em pedra trabalhada com desenho a lápis ou tintas) e a “serigrafia” (com matriz em tela de nylon sobre madeira). Nessa perspectiva, as quatro gravuras executadas por Tarsila do Amaral seriam do tipo relevo, “talho-doce” (pois com matriz em metal trabalhada em água-forte e ponta seca), e do tipo plano (litografia). Já as transposições de terceiros seriam gravuras exclusivamente do tipo relevo, “talho-doce” (já que definidas como relevo seco, xilogravura, talho-seco, água-forte, água-tinta e ponta-seca).

As obras do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) seriam do tipo relevo, “talho-doce” (com matriz em metal trabalhada em água-forte ou água-tinta) e *Louvor à natureza* (s.d.) seria do tipo plano (serigrafia). Esse dado esclarece a tipologia técnica das obras e aponta para os indícios sobre a sua autoria, já que aproxima a última obra da artista, tendo em vista que Tarsila do Amaral transitara pelas duas tipologias de gravuras. Além disso, destacamos que as oito obras relacionadas ao álbum *Tarsila: gravuras*, realizadas por terceiros, são transposições, e que *Louvor à natureza* (s.d.), com a assinatura de Tarsila do Amaral, sem identificação do gravador/a, pode ser uma transposição ou uma gravura original da artista. No caso de ser uma transposição, a procedência da Galeria Collectio coloca a elaboração da obra diante de um dos gravadores ligados à Galeria Collectio, os quais são mencionados por Milliet (2014).

Dos mais representativos gravadores desse período – dos anos 1950 aos anos 1970 –, o mais fértil da moderna gravura brasileira, estão presentes na Coleção de Arte do Museu de Valores: Marcelo Grassmann, Renina Katz, Aldemir Martins, Maria Bonomi, Emanuel Araújo, além de Babinski (MILLIET, 2014, p. 84).

A autora complementa que “dezenas de desenhos e gravuras de Grassmann, Babinski, Guilherme de Faria, Tuneu e outros contemporâneos foram adquiridos pela Galeria Collectio” (MILLIET, 2014, p. 79). Assim, ao considerarmos a procedência da obra vinda da Galeria

Collectio, a gravação pode ter sido realizada por um desses gravadores: Marcelo Grassmann, Renina Katz (1925), Aldemir Martins (1922-2006), Maria Bonomi (1935), Emanuel Araújo (1940), Maciej Babinski (1931), Guilherme de Faria (1942) ou Tuneu, Antonio Carlos Rodrigues (1948), sendo mais provável que Marcelo Grassmann, já tendo realizado gravuras da artista, as tenha feito.

Outra hipótese que podemos levantar é a de que a gravura tenha sido produzida por gravadores e impressores do Nugrasp e, posteriormente, vendida à Galeria Collectio. Tarsila do Amaral estava inserida nesse grupo dedicado à realização, divulgação e comércio de gravuras na cidade de São Paulo, praticando a técnica da xilogravura, “xilo”, e os outros artistas, além da xilo, executavam a gravura em metal, a técnica mista, a serigrafia e o relevo-metal. A serigrafia, que nos interessa, aqui, era empregada por Nelson Bavaresco (1937), Paulo Menten (1927-2011) e Alfredo Volpi (1896-1988). Por fim, um dado que remete à gravura *Louvor à Natureza* (s.d.), do MAC USP, é o de que “As tiragens do Nugrasp são geralmente de 100 cópias” (A TÉCNICA, 1972, p. 8). Assim, podemos aventar que a gravura tenha sido realizada por um dos membros do Núcleo no período da sua existência, incluindo a própria artista. Em ambos os casos, no de gravuras e no de transposições, existe um elemento comum a essas obras que é a presença dos desenhos de Tarsila do Amaral.

O Exame de Reflectografia no Infravermelho

O exame de Reflectografia no Infravermelho (Infrared reflectography – IRR) é uma técnica de análise por imagem que permite a diferenciação de materiais e/ou o registro de esboços de desenhos subjacentes realizados na produção de obras de arte, se esses forem feitos à base de carbono (grafite, carvão, etc.). Isso se deve ao fato de a absorção da radiação no Infravermelho Próximo (Near Infrared – NIR), entre 750 nm e 2500 nm, variar para cada material. O carbono possui uma alta absorbância para a radiação no NIR, já as camadas pictóricas geralmente absorvem muito menos essa radiação. Logo, a partir do registro da reflexão da radiação no infravermelho se revela, por contraste, a presença de desenhos subjacentes nas obras. Além disso, materiais que na luz visível possuem a mesma cor, podem possuir absorções diferentes no NIR, podendo assim ser diferenciáveis. No caso da gravura, o processo de produção é outro e, provavelmente, esta não possui o material grafite ou carvão

na camada subjacente, o qual, desse modo, não é registrado no IRR. Entretanto, as imagens por IRR deixam mais nítidos os traços de contorno das gravuras, o que se deve, possivelmente, à utilização de materiais a base de carbono na produção da obra (CAMPOS *et al.*, 2013; HAIN; BARTL; JACKO, 2003).

No caso das gravuras do MAC USP, o exame de Reflectografia no Infravermelho revelou os desenhos transpostos em “água-forte” e “água-tinta” das obras do álbum *Tarsila: Gravuras* (1971), bem como o desenho da serigrafia *Louvor à natureza* (s.d.), o que pode indicar a presença sobre o papel de pigmentos a base de carbono. Além disso, com a alta absorção de pigmentos do NIR também pudemos visualizar com maior precisão pequenos traços, ranhuras e manchas que poderiam passar despercebidos a olho nu no conjunto de obras *Tarsila: Gravuras* (1971) (Figura 10 a 17), bem como notar a concentração de maior quantidade de pigmentos na elaboração da obra *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 18), o que é expresso no pigmento rosa utilizado na gravura. Enquanto os elementos observados no primeiro conjunto de obras não dizem respeito propriamente aos motivos das obras, referindo-se a indícios da matriz original utilizada para cada gravura, o volume revelado na serigrafia indica uma característica da composição.

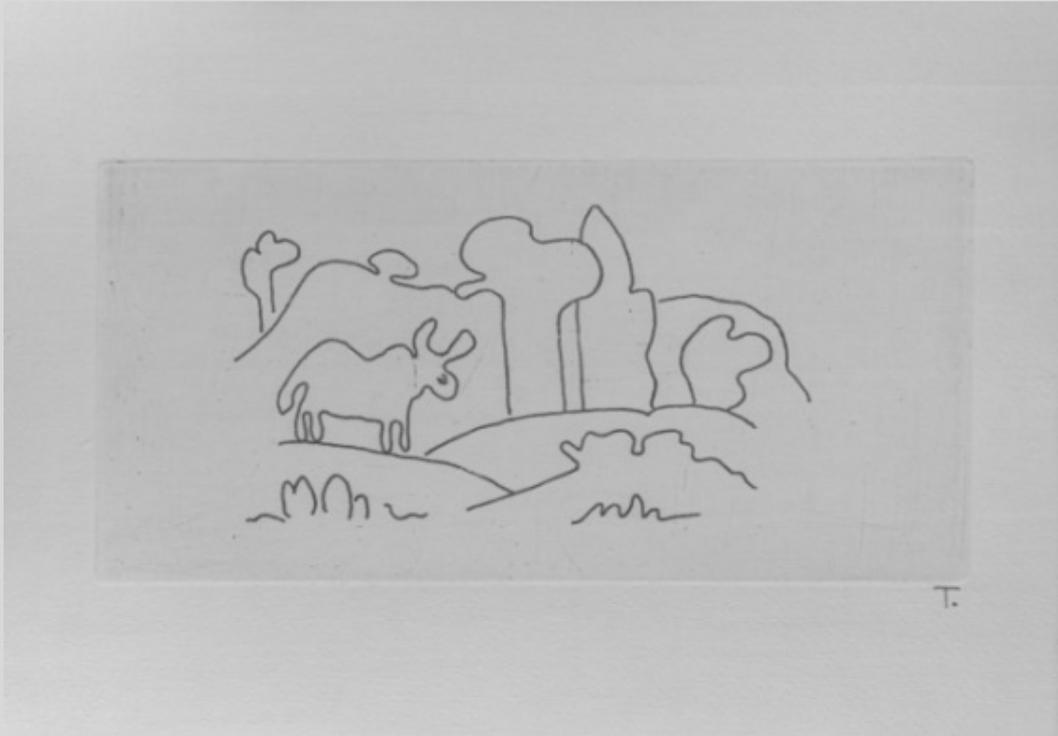


Figura 10. Reflectografia no Infravermelho de Boi [Paisagem antropofágica com boi] (s.d. [1971]).
Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020).

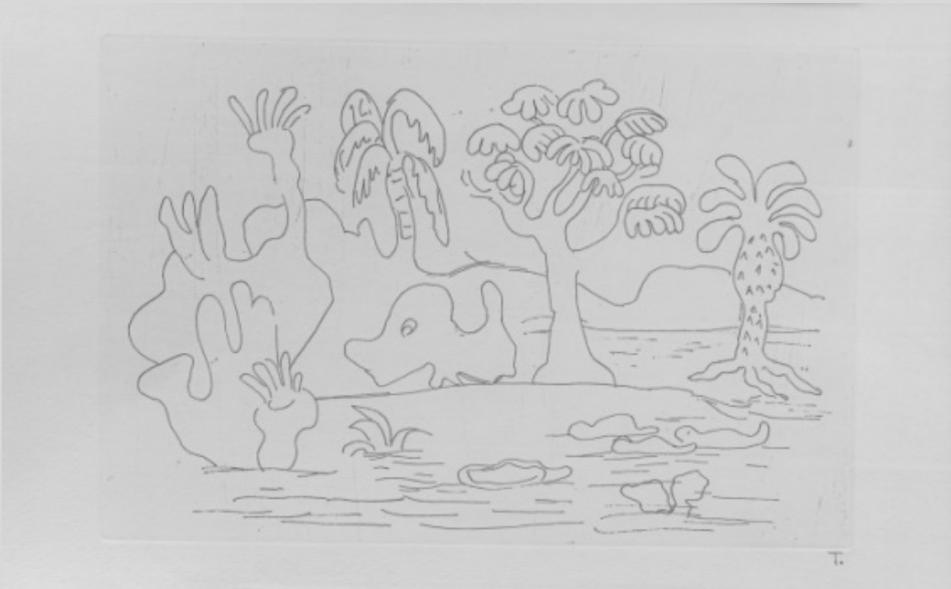


Figura 11. Reflectografia no Infravermelho de Natureza [Bichos antropofágicos na paisagem] (s.d. [1971]).
Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020).



Figura 12. Reflectografia no Infravermelho de Paisagem [Paisagem] (s.d. [1971]).
Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020).

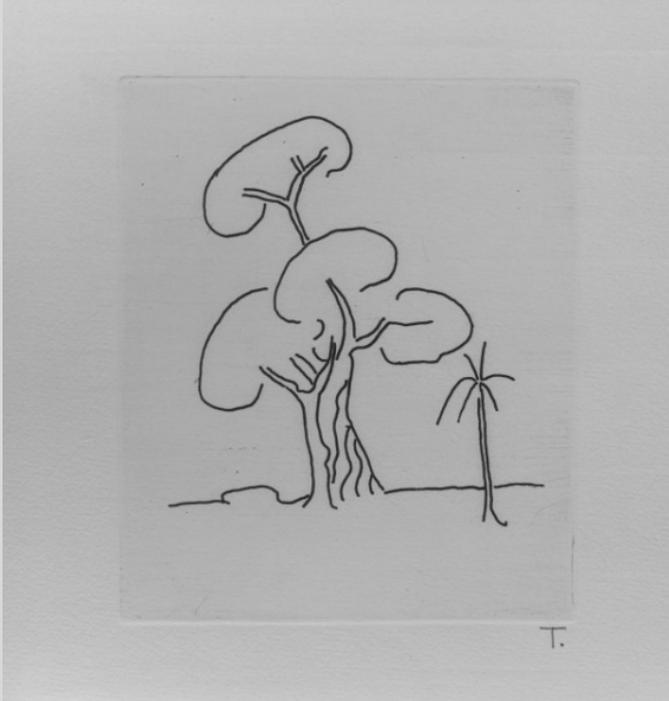


Figura 13. Reflectografia no Infravermelho de Árvores [Árvores] (s.d. [1971]).
Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020).



Figura 14. Reflectografia no Infravermelho de *Arbusto* [Arbustos] (s.d. [1971]).
Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020).



Figura 15. Reflectografia no Infravermelho de *Ruas e casas* [Sede de fazenda] (s.d. [1971]).
Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020).

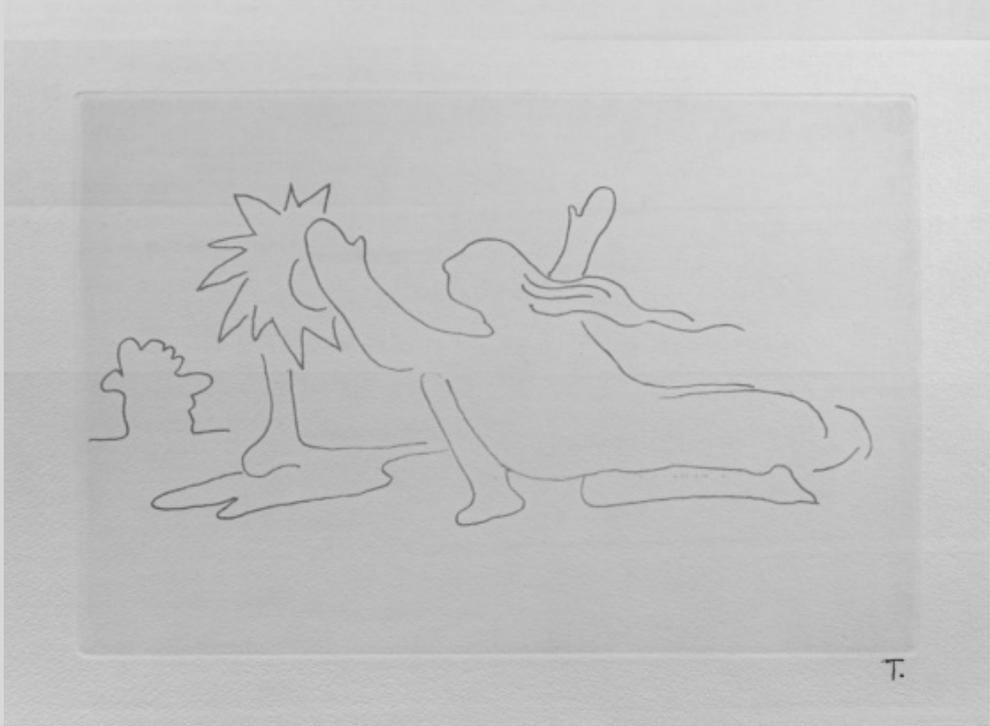


Figura 16. Reflectografia no Infravermelho de *Louvor à natureza* [*Louvor à natureza*] (s.d. [1971]).
Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020)

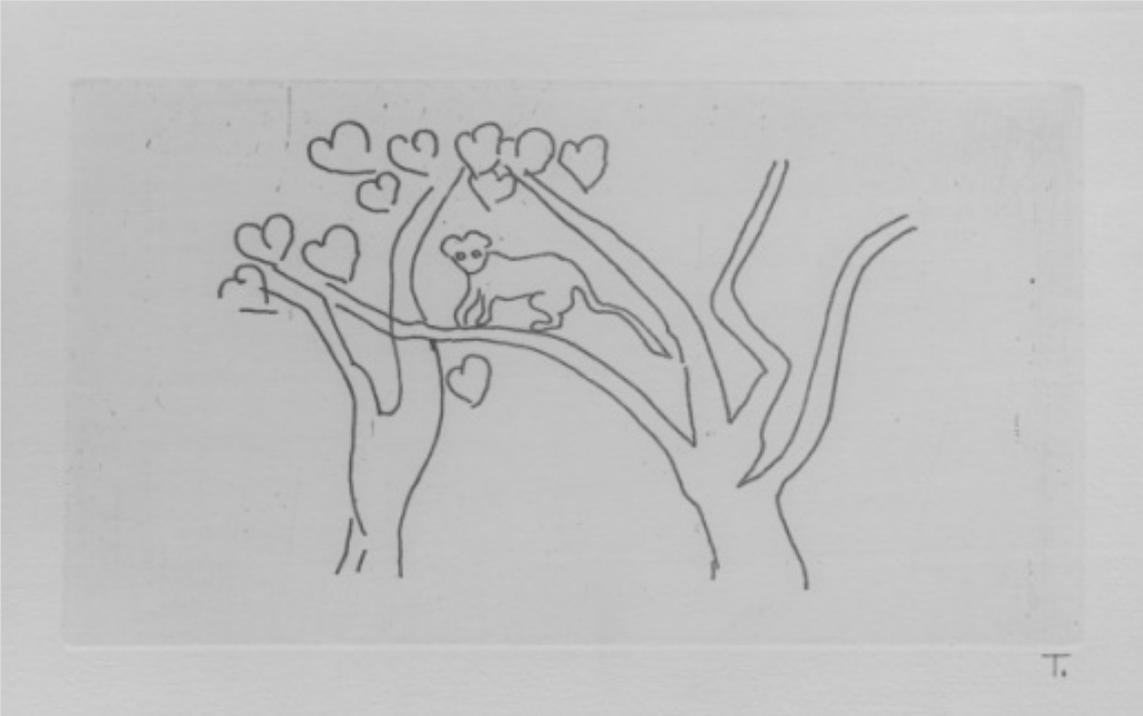


Figura 17. Reflectografia no Infravermelho de *Mico* [*Macaco na floresta*] (s.d. [1971]).
Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020).

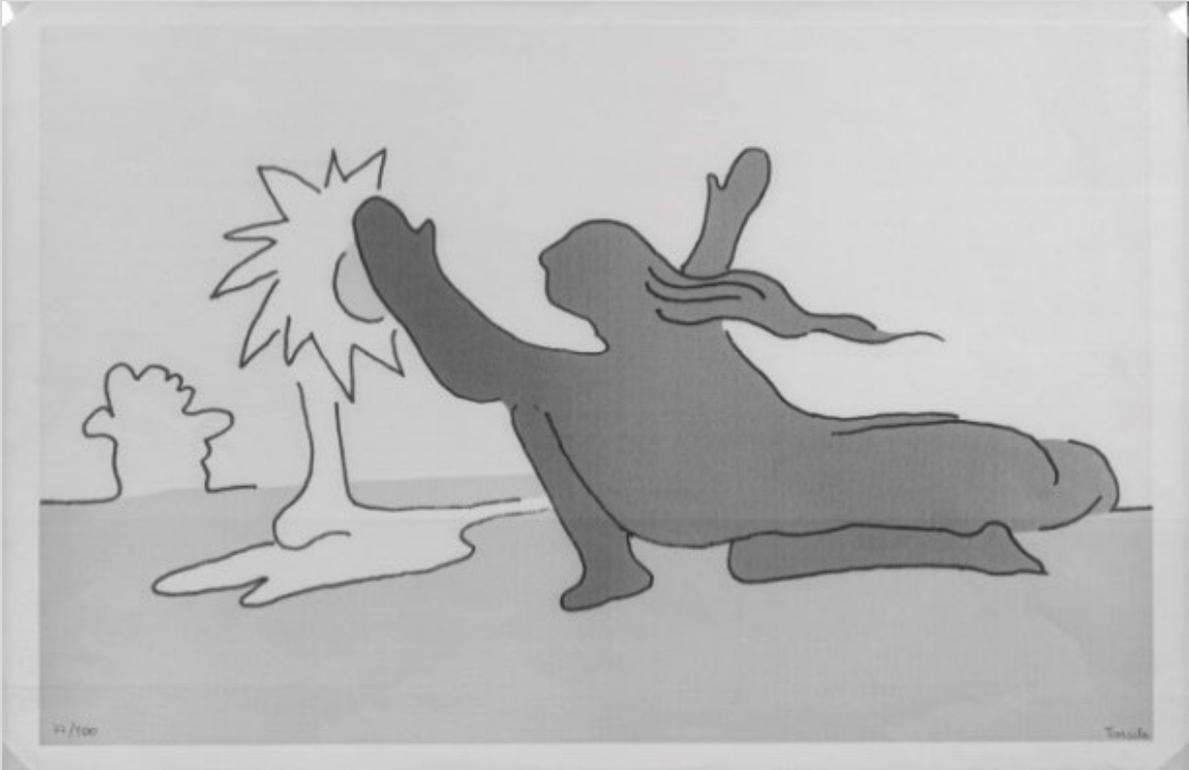


Figura 18. Reflectografia no Infravermelho de Louvor à natureza (s.d. [c.1971])
Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020).

Ainda, podemos estabelecer uma comparação entre as obras *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 7) (do álbum *Tarsila: gravuras*) e *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 9) por meio da possibilidade técnica de sobrepor as imagens do IRR dessas gravuras (Figura 16 e Figura 18), averiguando a equivalência das composições. Na imagem da sobreposição (Figura 19) foram destacados os elementos gráficos que diferem entre as obras. Em azul, o que está presente apenas na gravura *Louvor à Natureza* (s.d.) (Figura 7), um “T.” que indica a inicial do primeiro nome da artista. Em vermelho, os que estão presentes apenas em *Louvor à Natureza* (s.d.) (Figura 9), que são: a inscrição de “77/100”, indicando o número da tiragem; a inscrição “Tarsila”, como uma assinatura da artista; e dois traços que prolongam lateralmente a linha do horizonte. Esse prolongamento evidencia que a gravura da Figura 18 é uma composição posterior a gravura da Figura 16, provavelmente usada como referência, e que essa aparenta ser uma adaptação para o formato da gravura da Figura 18, já que essa é colorida e o horizonte é um elemento separador tanto dos planos, como das cores.

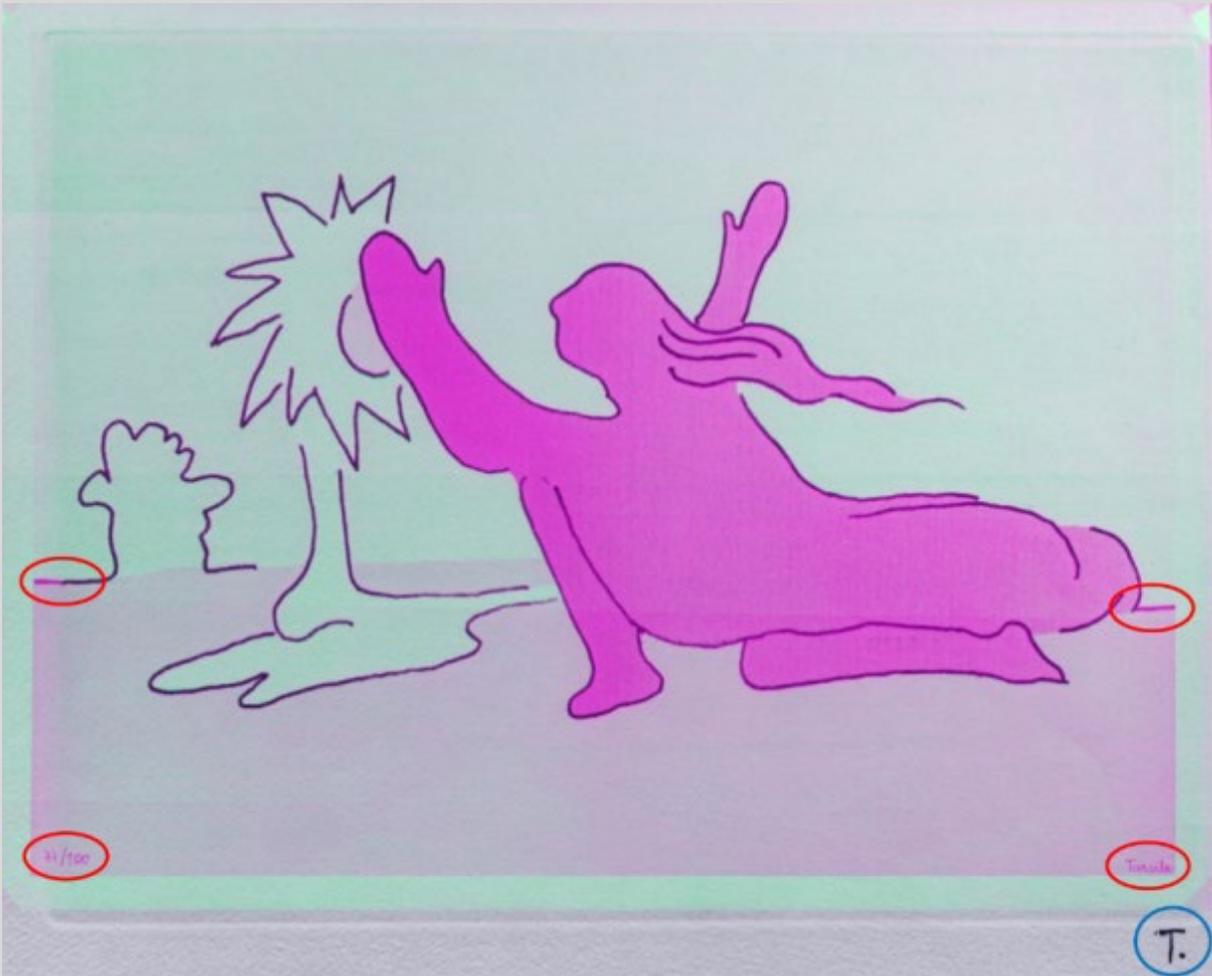


Figura 19. Sobreposição de imagens de Reflectografia no Infravermelho das gravuras *Louvor à natureza* [*Louvor à natureza*] (s.d. [1971]) (Figura 16) e *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 18).

Fonte: Elaborado por Campos e Rizzutto (2020).

Assim, a sobreposição das imagens de IRR (Figura 19) mostra que as duas gravuras (Figura 7 e Figura 9) são quase idênticas, exceto pelo traço inicial e final na linha do horizonte que divide os planos da obra e pela coloração da obra, ausentes em *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 7) e presentes em *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 9). Dessa forma, podemos afirmar que a produção das duas diferentes gravuras teve em comum o mesmo desenho original, sendo, possivelmente, a gravura *Louvor à natureza* (s.d.) (Figura 9) elaborada entre os anos de 1971 e 1973, o que permite propor à obra a nomenclatura de *Louvor à natureza* (s.d.) [c. 1971].

Portanto, embora o exame de Reflectografia no Infravermelho seja mais eficaz para revelar desenhos subjacentes em pinturas, no nosso estudo essa técnica se mostrou importante para evidenciar resquícios do processo de gravação das obras e a concentração de pigmentos na elaboração das composições. Isso nos leva a ressignificar o olhar sobre esse conjunto de gravuras, por um lado, aproximando-nos dos desenhos da artista e, por outro lado, sugerindo um possível período de datação para a obra. Esses aspectos, combinados, favorecem a preservação da história das obras e contribuem para que novas análises, por exemplo, a partir das imagens de IRR, possam revelar sutilezas escondidas.

Considerações Finais

Neste estudo sobre as gravuras do MAC USP realizadas a partir dos desenhos de Tarsila do Amaral, empreendemos uma análise das obras baseada na história da sua procedência, nos aspectos técnicos da sua constituição, utilizando o exame de Reflectografia no Infravermelho como recurso para vislumbrar novas análises.

Os dados levantados permitiram uma análise comparativa entre as obras do álbum *Tarsila: gravuras* (1971) e *Louvor à natureza* (s.d.), incorporadas ao acervo do MAC USP por meio de uma doação do Banco Central do Brasil no ano de 1998, e as tiragens das mesmas obras doadas para outras instituições no Brasil. Com isso, identificamos que essas gravuras circulam com diferentes nomes, números e datas pelas instituições do país, apresentando uma variação que desfaz a integridade da obra de Tarsila do Amaral, a qual buscamos recuperar.

No sentido de preservação do título original e oficial das obras, bem como da sua datação, propusemos uma nomenclatura para essas gravuras que se encontram no MAC USP, utilizando o título/data atribuído no registro atual do acervo, seguido do título/data proveniente do catálogo da Coleção de Arte do Museu de Valores do Banco Central do Brasil (2014) e do Catálogo *Raisonné* Tarsila do Amaral (2008): *Boi* [*Paisagem antropofágica com boi*] (s.d. [1971]), *Natureza* [*Bichos antropofágicos na paisagem*] (s.d. [1971]), *Paisagem* [*Paisagem*] (s.d. [1971]), *Árvores* [*Árvores*] (s.d. [1971]), *Arbusto* [*Arbustos*] (s.d. [1971]), *Ruas e casas* [*Sede de fazenda*] (s.d. [1971]), *Louvor à natureza* [*Louvor à natureza*] (s.d. [1971]) e *Mico* [*Macaco na floresta*] (s.d. [1971]).

Também situamos o conjunto de obras analisadas no âmbito da produção de gravuras de Tarsila do Amaral, destacando as técnicas praticadas pela artista (ponta-seca e litografia) e pelos seus gravadores (água-forte, água tinta, ponta-seca, relevo seco, xilogravura, talho-

seco). Reforçamos que essa distinção é um elemento que caracteriza as gravuras de Tarsila do Amaral e as de outros artistas a partir da sua obra. Ainda no que se refere à técnica utilizada para a elaboração das gravuras, assinalamos uma variação de nomenclatura e esclarecemos a tipologia técnica das obras, apontando para os indícios da sua autoria. Enquanto as oito obras relacionadas ao álbum *Tarsila: gravuras*, realizadas por terceiros, são transposições, *Louvor à natureza* (s.d.), com a assinatura de Tarsila do Amaral, sem identificação do/a gravador/a, pode ser uma transposição ou uma gravura original da artista.

Por fim, com a realização do exame de Reflectografia no Infravermelho nesse conjunto de obras, pudemos olhar para as gravuras sob outras perspectivas. A primeira delas é a de que, a partir do IRR, é possível realizar uma aproximação dos desenhos de Tarsila do Amaral na medida em que identificamos indícios do processo de gravação das obras do álbum *Tarsila: gravuras* e da elaboração da obra *Louvor à natureza* (s.d.). A partir das imagens de IRR realizamos uma sobreposição de imagens das duas obras com o mesmo nome e motivos, verificando que elas possuem uma relação, sendo *Louvor à natureza* (s.d.) produzida a partir de *Louvor à natureza [Louvor à natureza]* (s.d. [1971]), nos levando a proposição de uma datação: *Louvor à natureza* (s.d. [c. 1971]). Dessa forma, pretendemos que o estudo contribua para a conservação da história dessas obras, bem como para adicionar novas possibilidades de interpretação a elas.

REFERÊNCIAS

A TÉCNICA e os seus segredos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, ano 93, n. 29.806, p. 8, 2 jun. 1972. Disponível em: <<https://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em: 16 abr. 2021.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. MUSEU DE VALORES. **Coleção de arte = art collection**. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. **O Poder da Arte**, Brasília, s.d.a.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. **A Persistência da Memória**, Brasília, s.d.b.

CAMPOS, Pedro Herzilio Ottoni Viviani *et al.* X-ray fluorescence and imaging analyses of paintings by the Brazilian artist Oscar Pereira da Silva. **Radiation Physics and Chemistry**, v. 95. p. 362-367, 2014.

CARVALHO, Francisca Rosemary Ferreira de; SILVA, Regiane Aparecida Caire da; SANTOS, Flavia Rodrigues dos. Coleção do Banco Central do Museu Histórico e Artístico do Maranhão:

considerações sobre a gravura de Tarsila do Amaral. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)**, São Luís, v. 4 - Número Especial, jul./dez., p. 113-129, 2018.

CATÁLOGO RAISONNÉ TARSILA DO AMARAL. São Paulo: Base 7 Projetos Culturais: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

ECO Art. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/eve-nto88036/eco-art>. Acesso em: 20 mai. 2018.

GRASSMANN, Marcelo (Org.). **Tarsila**. São Paulo: Galeria Collectio, 1971.

HAIN, Miroslav; Bartl, Jan.; Jacko, Vlado., Multispectral analysis of cultural heritage artefacts. **Measurement Science Review**, v. 3, p. 9-12, 2003.

MILLIET, Maria Alice. Um espaço de consagração da arte moderna no Brasil. In: BANCO CENTRAL DO BRASIL. MUSEU DE VALORES. **Coleção de arte = art collection**. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

VALLEGO, Rachel. **Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil** – Percursos de uma coleção de arte. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília. Brasília, 2015a.

VALLEGO, Rachel. Doações do acervo de arte do Banco Central do Brasil – uma presença modernista? **Anais** do 24º Encontro da ANPAP. Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Santa Maria: ANPAP, 2015b. p. 2156-2169.

VALLEGO, Rachel. **Nostalgia moderna: a consagração do modernismo e o mercado de arte nos anos 1970 na doação do Banco Central do Brasil para o MAC USP**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

Michele Bete Petry

Pós-doutoranda da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), michepetry@yahoo.com.br.

Marcia de Almeida Rizzutto

Docente do Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural, Departamento de Física Nuclear, Instituto de Física, Universidade de São Paulo, rizzutto@if.usp.br.

Pedro Herzílio Ottoni Viviani de Campos

Pós-doutorando do Laboratório de Arqueometria e Ciências Aplicadas ao Patrimônio Cultural, Departamento de Física Nuclear, Instituto de Física, Universidade de São Paulo, pcampos@usp.br.

A pesquisa, realizada no âmbito do projeto de pós-doutorado “Ilustrações, figurinos e gravuras: o lugar do desenho na obra de Tarsila do Amaral”, Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica, MAC USP, sem financiamento, contou com o apoio do Projeto Temático Coletar, identificar, processar, difundir: o ciclo curatorial e a produção do conhecimento, processo nº 17/07366-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e do Projeto Estudo e caracterização elementar por fluorescência de Raios-X, espectroscopia Raman e imagens de algumas obras do salão nobre “Independência ou Morte”, processo nº 18/12191-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Os autores agradecem à Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, supervisora do projeto de pesquisa de pós-doutorado; Renata Casatti, Divisão Técnico Científica de Acervo, MAC USP; Regina Teixeira de Barros e Rachel Vallego, Grupo de Pesquisa Narrativas da Arte do Século XX, MAC USP; Mary Cheng, Divisão do Museu de Valores do Banco Central do Brasil.