

f a r o l



Verão de 2021-2022 | ano 18 | N. 25
Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo

farol

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 25 – Vitória : Centro de Artes/UFES, verão 2021-2022.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos . 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

farol

Verão 2021/2022- número 25, ano 18
Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN: 1517 - 7858

FICHA TÉCNICA

A Revista Farol é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Editores

Aparecido José Cirillo
Ângela Grandó

Editoras de Seção

Sheilla de Souza / UEM
Kennedy Piau / UEL
Kassia Borges / UFU

Capa e Editoração

Rodrigo Hipólito

Imagem da capa

Tadeu dos Santos, detalhe da mostra “Claviculário, uma exposição desconfiada”, 2020.

Editora

PROEX/Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Centro de Artes
Campus universitário de Goiabeiras
Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I – Vitória, ES
CEP 29.075-910
lab.artes.ufes@gmail.com

Reitor

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Vice-Reitor

Roney Pignaton da Silva

Diretora do Centro de Artes

Larissa Zanin

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Aparecido José Cirillo

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Almerinda Lopes (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Angela Grandó (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)
Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)
Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)
Prof. Dr. Gaspar Leal Paz (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)
Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBA-UL)
Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)
Prof. Dr. Luis Jorge Gonçalves (FBA-UL)
Profa. Dra. Maria Luisa Távora (EBA- UFRJ)
Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)
Profa. Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)
Profa. Dra. Pilar M. Soto Solier (Univ. de Murcia, ES)
Prof. Dr. Raoul Kirchmayr (Univ. de Trieste, Itália)
Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-UFBA)
Profa. Dra. Teresa F. Garcia Gil (Univ. de Granada, ES)
Prof. Dr. Waldir Barreto (DTAM-UFES)

SUMÁRIO

- 7** **Apresentação**
Editorial: Outros horizontes na arte brasileira: cantos e estratégias de visibilidade
- SEÇÃO TEMÁTICA**
- 14** Arte indígena cosmopolítica: na antropofagia reversa de Jaider Esbell
Isabela Frade
Alexandre Guimarães
- 33** Apenas um ensaio visual
Coletivo Maku
- 38** Kogrog: o processo coletivo de criação de pintura em um cesto Kaingang
Maria Vitória Neri Pereira
Sanda Kogróg Ninvaia Glicério
Raquel Rodrigues de Jesus
Sheilla P. Dias de Souza
- 46** Criação compartilhada na pintura sobre cestaria Kaingang
Isabella Pires Vertuam Martins
Jussara Padilha
Raquel Rodrigues de Jesus
- 54** A toxicidade da anilina e o tingimento natural na cestaria
Elvira Nivagtanh Crespim
Florêncio ReKayg Fernandes
Júlia Tiemi
Sheilla de Souza
- 59** Imagens Invisíveis
Kennedy Piau
- 66** Objetos mestiços: Fome de Mistura
Coletivo Kókir

ARTIGOS

75 Arte Indígena Contemporânea: Decolonialidade e ReAntropofagia
Gloria Alejandra Guarnizo Luna
Maria Bernardete Ramos Flores
Sabrina Fernandes Melo

90 A invisibilidade da arte indígena contemporânea no Currículo Paulista de Arte
Elisângela de Freitas Mathias

102 Decolonialidade: ruptura com a hegemonia do conhecimento e reverberações na arte
Raquel das Neves Coli

114 Diálogos entre as Artes, a Educação e a História: considerações a partir das produções de Luís Gama e de Rosana Paulino
Thays Alves Costa
Diego Ribeiro

ENSAIO

131 História da origem dos cestos Kaingang: o repertório simbólico no campo da visualidade aplicados na cestaria indígena
João Natalino Pantu
Tadeu dos Santos Kaingang
Sheilla P. Dias de Souza

TRADUÇÃO

147 Kanhgág ag tỹ vǎgfy hynhanh kǎme: Nén tỹ vǎnhven ven ja to jykre kanhgág ag vǎfy ki
João Natalino Pantu
Tadeu dos Santos Kaingang
Sheilla P. Dias de Souza
Tradução de **Florêncio ReKayg Fernandes**

159 **NORMAS DE PUBLICAÇÃO**

Outros horizontes na arte brasileira: cantos e estratégias de visibilidade

I

19 de abril de 1500:

No horizonte, o mar segue calmo.

A lua surge como uma deusa, iluminando a noite e velando sonos, rios e lagos na terra.

Majestosa, criou a estrela d'água, flores brancas se abrem nas noites, agradecendo pela vida que lhe foi devolvida.

A noite segue.

A hegemonia dos povos originais no Brasil dorme.

II

20 de abril de 1500:

O sol, em chamas vermelhas, incendeia os céus.

Chegam as primeiras luzes anunciando o inevitável.

Prenúncio.

As naus surgem no horizonte.

Estranhas montanhas, moventes sobre as águas do mar.

Com a manhã, a mudança nos lugares, nos territórios, na natureza.

III

A paisagem, a fauna e a flora jamais seriam as mesmas.

Todas minadas.

Dominadas

Todas transformadas.

Nações dizimadas. Línguas silenciadas.

Colonizadas.

IV

19 de abril de 2020:

No horizonte, um vírus navega nas ondas pandêmicas

Os povos sofrem com a mesma dor: a perda

Vidas caladas sem corte hegemônico

O vírus não reconhece as castas

V

Dezembro de 2021

O mortal vírus e as incertezas não calaram vozes que ecoam do silêncio de seu apagamento secular.

Revisam nossos valores.

E visibilidades são conquistadas.

Resistiram às invasões colonialistas sucessivas, portugueses, ingleses, norte-americanos...

Seguem invadidos, por vezes expropriados de sua terra
E da invasão, os desmontes, as imposições cosmopolitas, a escravidão mercantilista e depois apurada pela capitalista.
A dominação não parece resistir

VI

Os povos originais das terras do pau-brasil resistiram
Ao domínio, à exploração, ao quase extermínio...
Suas vozes, abafadas, não se calaram.
Suas culturas seguiram, mesmo que silenciadas.
Como o sol, renascem todo dia

VII

Essa voz chegou à arte contemporânea...
e se faz ouvida.
Ecoa nas instituições contaminadas pelo sistema colonialista.
Como a ferrugem, transforma o mais forte ferro

VIII

A visibilidade desses povos se torna fato.
O pensamento colonizador não mais é capaz de silenciar a força expressiva de artistas dos povos originais.
Eles falam de sua cultura,
de seu povo, de suas mediações nesse processo de conviver com outras culturas.
Diversas etnias, ocultadas e subjugadas, por vezes com obras expostas como exóticos objetos antropológicos em museus etnográficos, expropriadas de seus valores estéticos.

IX

Eles agora gritam!
Porém, exposições exaustivas, jornadas espetaculares
viagens intermináveis que cansam o corpo e a mente também os sufocam
Mas, ainda morrem
Pela imposição de outro tempo
Choque de dois mundos: vence a economia

X

A memória e as práticas coletivas originais enfrentam a imposição do privado, do egocêntrico.
A mente pode não resistir.
O corpo sucumbe.
Um herói antropofágico se faz nascer no horizonte. Jaider é um alerta.
Um mártir que a ilusão judaico-cristã talvez tente alimentar para minimizar seu sentido.
Segue, porém, necessário à resistência coletiva de seus povos.

Apresentação

A *Revista Farol*, neste número, abre seu território para compor um dossiê com artigos que versam sobre arte contemporânea e a diversidade das expressões artístico-culturais que tenham, essencialmente, como enfoque e discussão as relações da produção estética dos povos originais do Brasil. Seguimos a meta estratégica de ampliar o debate em torno das questões étnico-raciais na arte contemporânea brasileira. Esse número é dedicado à memória de Jaider Esbell.

O dossiê temático, que fala do lado de dentro de algumas práticas artísticas dos povos originais do Brasil, foi organizado por Sheilla Souza (UEM), Tadeu Santos Kaingang (UEM), Kennedy Piau (UEL) e Kassia Borges (UFU), em parceria com os Coletivos Kókir e Mahku.

Assim, objetivando ampliar o debate sobre o tema, iniciamos o número com uma referência a Jaider Esbell, num texto escrito a quatro mãos e um espírito, orquestrados por Isabela Frade e Alexandre Guimarães, cuja dor de perder um amigo foi a mesma que iluminou os caminhos para a escritura “ARTE INDÍGENA COSMOPOLÍTICA na antropofagia reversa de Jaider Esbell”, que discute o esgotamento da arte e das questões socioambientais pautadas no horizonte colonialista. Juntos, os autores, a partir da obra de Jaider Esbell, apontam caminhos tomados em nossa ancestralidade.

Segue-se, no Dossiê Temático, dois ensaios visuais de dois coletivos integrados por artistas de etnias originárias do Brasil: o Kókir e o Mahku. Muitos dos trabalhos desses coletivos apontam reflexões sobre a importância dos saberes indígenas em “interações com grupos, comunidades e artistas indígenas e não indígenas”. Nesse feito, o Kókir evidencia a riqueza de suas trocas com pesquisadores e estudantes indígenas e não indígenas da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Esse dossiê segue com artigos escritos de forma híbrida entre nativos e acadêmicos da UEM, evidenciando o trabalho que eles já desenvolvem há anos, tanto na formação acadêmica quanto na ação de compartilhamento extensionista. Essas atividades no geral coordenadas pela professora Sheilla de Souza e Tadeu dos Santos Kaingang, evidenciam um caráter plural das trocas, numa ação que promove a visibilidade da cultura dos povos originais que desenvolvem ações junto à UEM.

No artigo “Kogróg: o processo coletivo de criação de pintura em um cesto Kaingang”, dos autores de Maria Vitória Neri, Sanda Kogróg Glicério e Raquel Rodrigues, apresenta-se as experiências de uma professora Kaingang e seu trabalho em busca de uma cosmovisão de aspectos da cultura de seu povo. O segundo texto do dossiê, “Criação compartilhada na pintura sobre cestaria Kaingang”, de Isabela Vertuam Martins, Jussara Padilha e Raquel Rodrigues de Jesus, segue no estudo da cultura do grupo, com foco na cestaria kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), observando aspectos colaborativos de um trabalho de pintura sobre os cestos. No terceiro texto, “A toxicidade da anilina e o tingimento natural na cestaria Kaingang”, Elvira Nivagtanh, Florêncio ReKayk e Julia Tiemi, apresentam resultados de pesquisa junto à UEM que resultou em produções artísticas colaborativas, refletindo sobre o uso de pigmentos tóxicos na cestaria Kaingang e a necessidade de sua substituição por processos de tingimento naturais, revelando não apenas um cuidado com a saúde da comunidade, mas também para uma perspectiva sustentável com o meio ambiente. No último texto do dossiê temático, Kennedy Piau (professor da Universidade Estadual de Londrina) nos apresenta “Imagens Invisíveis”, uma reflexão sobre a politização do

que é entendido como objeto de arte; foca-se nas relações inclusivas e de visibilidade daqueles colocados à margem do sistema das artes; e a partir do questionamento “a saia de batik pode ser uma obra de arte?”, o autor busca diálogo com proposições de Giulio Carlo Argan e Pierre Bourdieu para colocar em foco alguns aspectos do campo da arte e paralelamente dos povos indígenas e sua “apropriação pela arte contemporânea”. Desse modo, discute um pouco dessa visão estereotipada do indígena que atravessa séculos de apagamento, de abafamento, e questiona o motivo de apenas na edição de 2021, a Fundação Bienal de São Paulo colocar luz sobre o que acontece na arte indígena contemporânea no Brasil. Dizendo-o brevemente, evidencia como um pé na ancestralidade pode revigorar o sistema das artes.

A Seção de Artigos está separada por um ensaio visual com obras do coletivo Kókir, o qual evidencia não apenas o caráter artista dessas obras, mas, sobretudo, a contemporaneidade das linguagens visuais silenciadas por décadas de práticas hegemônicas internacionalizadas na arte brasileira. Esse ensaio revela a necessidade de olharmos para dentro; vemos o que de fato pode fortalecer nossas relações decoloniais em busca de uma identidade nacional ampla, híbrida e incluyente.

Com isto, nossa Seção de artigos, normalmente independente do tema do Dossiê Temático, segue revendo as práticas coloniais e excludentes que invisibilizam a arte nacional produzida com, para e por artistas integrantes dos povos originais deste país. Em “Arte Indígena Contemporânea; decolonialidade e ReAntropofagia”, Sabrina Fernandes Melo, Gloria Alejandra Guarnizo Luna e Maria Bernardete Ramos Flores seguem na reflexão sobre a dimensão decolonial da arte indígena contemporânea a partir do conceito de (re)Antropofagia, mesclando referências cosmológicas e apropriações de cânones do ocidente.

O segundo artigo, “A Invisibilidade da arte indígena contemporânea no Currículo Paulista de Arte” nos leva a perceber a fragilidade do discurso étnico-racial no Brasil, a partir de um estudo de caso: o material didático de escolas paulistas, evidenciando que se segue invisibilizando as culturas originais; as autoras desenvolvem a hipótese de que esse modo como se apresentam as ações institucionais objetivam apenas cumprir exigências legais que inserem esse conteúdo na formação do Ensino fundamental e não efetivamente uma mudança social e cultural.

O terceiro artigo aprofunda essa questão do olhar para o particular étnico-racial e de gênero e suas reverberações na arte. A pesquisa de conclusão de curso de Raquel Coli, em parceria com a Dra Julia Rocha, nos apresenta uma reflexão sobre a perspectiva decolonial em alguns trabalhos artísticos, tomando como referente obras de Rosana Paulino e textos de Anibal Quijano, Luciana Ballestrin, Ramóm Grosfoguel e Walter Mignolo, que tratam em seus estudos a questão da decolonialidade.

A artista Rosana Paulino e sua obra permeiam o ponto de confluência que encerra a Seção de Artigos desta edição. Em “Diálogos entre as Artes, a Educação e a História: considerações a partir das produções de Luís Gama e Rosana Paulino”, Thays Alves da Costa retoma a invisibilidade étnico-racial que dominou o circuito cultural e educacional brasileiro. A partir de uma análise de aspectos da obra de Rosana Paulino e do poeta Luís Gama, a autora pontua sobre a importância de que o processo de revisão histórica do papel dos povos que sustentaram a formação do Brasil deva ser trabalhado não apenas nos espaços culturais, mas sobretudo no processo de formação que envolve a educação básica nacional, pensada de forma interdisciplinar e visando novas perspectivas sociais e educacionais, em especial por meio da arte.

A última seção desta edição, a Seção de Tradução, talvez seja a expressão do que apontamos ao longo de todo o corpo deste número: a necessidade de olhar o sistema por outros pontos de vista. Optamos não por uma tradução de um texto em língua dominante para uma língua originária. Optamos pelo grito ético; optamos pela possibilidade de inserção do conteúdo desse número junto àqueles que o inspiraram e que o construíram: os povos originais. Eram muitas as possibilidades linguísticas, entre as línguas ainda vivas no Brasil. Optamos pelo kaingang pela parceria com a Universidade Estadual de Maringá, e pela parceria com a comunidade do nosso parceiro Tadeu dos Santos Kaingang.

Assim, com escritura em kaingang de Florêncio ReKayg Fernandes (Terra Indígena Rio das Cobras, PR) e em português de João Natalino Pantu (Colégio Estadual Indígena Cacique Gregório Kaekchot, Terra Indígena de Ivaí, PR), Tadeu dos Santos Kaingang (Coletivo Kókir, ASSINDI e doutorando na UEM) e Sheilla Souza (Coletivo Kókir, ASSINDI, professora na UEM), o texto “História da Origem dos Cestos Kaingang: o repertório simbólico no campo da visualidade aplicados na cestaria indígena” é apresentado em sua versão kaingang “Kanhgág ag tỹ vǎgfy hynhanh kãme: Nén tỹ vǎnhven ven ja to jykre kanhgág ag vǎfy ki”.

É a primeira vez que a Farol, revista acadêmica de estudos pós-graduados em arte, publica um artigo inteiramente em uma língua dos povos originais do Brasil, em detrimento de línguas dominantes no meio acadêmico. Um gesto decolonial. Isto não poderia ser diferente em uma edição que visa dar fala a artistas, pesquisadores e ativistas que vem apresentando novos modos de olhar a arte, a cultura e a sociedade brasileiras. Outros modos de olhar e outros modos de viver juntos. Outras estratégias de pertencimento.

Apreciem a leitura.

Editores
Verão de 2021/2022

SEÇÃO TEMÁTICA

ARTE INDÍGENA COSMOPOLÍTICA: NA ANTROPOFAGIA REVERSA DE JAIDER ESBELL

COSMOPOLITIC INDIGENOUS ART: IN THE REVERSE ANTHROPOPHAGY
OF JAIDER ESBELL

Isabela Frade

UFES/ PPGA - UERJ

Alexandre Guimarães

UERJ

Resumo: Através do conceito Arte Indígena Contemporânea (AIC) cunhado por Jaider Esbell, artista macuxi, a arte indígena se estabelece como categoria relativamente autônoma no cenário atual, demarcando seu protagonismo diante do esgotamento do próprio conceito de arte e da agravada crise socioambiental. Ressaltamos sua obra como multiverso que projeta, para além de seu território Raposa Serra do Sol, em Roraima, as cosmogonias do seu povo Macuxi, semeadas e disseminadas em diversas regiões do país e fora dele. Na compreensão ancestral resgatada do herói mítico Makunaimî – cuja pronúncia corrigida, em suas inúmeras mensagens, performances e discursividades artísticas, restabelece um elo com o seu significado ancestral através de uma antropofagia reversa, propondo uma *Arte Indígena Cosmopolítica*.

Palavras-Chave: Jaider Esbell, Arte Cosmopolítica, Cosmogonia Macuxi, Antropofagia Reversa, Makunaimî.

Abstract: Through the Contemporary Indigenous Art (AIC) concept coined by Jaider Esbell, a macuxi artist, indigenous art establishes itself as a relatively autonomous category in the current scenario, demarcating his leading role framed by the exhaustion of the very concept of art and the severe socio environmental crisis. The text makes an approach to the memory of Jaider Esbell, whose trajectory projects beyond his territory Raposa Serra do Sol, in Roraima, the cosmogonies of the Macuxi people. We revisit, among so many learnings, sown and disseminated in different regions of the country and abroad, its expansion in multiverses. In the rescued ancestral understanding of the macuxi mitic hero Makunaîmî - whose corrected pronunciation, in its countless messages, performances and artistic discursivities, reestablishes a bond with its ancestral meaning through a reverse anthropophagy, proposing a *Cosmopolitic Indigenous Art*.

Keywords: Jaider Esbell, Cosmopolitic Art, Macuxi Cosmogony, Reverse Anthropophagy, Makunaimî.



Jaider Esbell: imagens preciosas de uma constelação de saberes

Um índio descerá de uma estrela colorida e brilhante/De uma estrela que virá em uma velocidade estonteante/E pousará no coração do hemisfério sul da América num claro instante. Caetano Veloso

Incontáveis somam-se os ensinamentos, os caminhos e as marcas deixadas no âmbito político e [trans]estético pelo artista Jaider Esbell que, tendo surgido no cenário das artes visuais como uma estrela pousando no “(...) coração do hemisfério sul da América”, personificando, para muitos, os versos de famosa canção de Caetano Veloso, nos presenteou com uma vasta constelação de iconografias míticas, possibilitando diferentes formas de acesso ao universo tomado pelo diálogo com seu povo Macuxi. Sempre se comunicando de modo múltiplo e generoso, sem restringir sua atuação ao papel exclusivo de artista visual e performer, mas se destacando como produtor cultural, curador, comunicador e escritor, sua extensa, prodigiosa e densa pro-

dução nos impulsiona a refletir sobre as diversas camadas expostas em suas mensagens, que o artista identificou como elementos de uma “cosmopolítica”.

A visita aos Ancestrais (2021) é um dos últimos e mais belos poemas visuais em sua contribuição a favor da superação das marcas deixadas pelos colonizadores que ainda subsistem: estes exprimem-se em estereótipos e discursos generalistas, ignorando a diversidade, a sabedoria e a criatividade dos mais de 300 povos indígenas em nosso território nacional. Contrariando, portanto, a abordagem de muitos livros, museus, acervos e coleções que tratam os povos originários de modo homogêneo e desrespeitoso, sua obra é um convite constante às revisões epistêmicas, curatoriais e curriculares, em diversas instituições do planeta, mas sobretudo no Brasil e no debate que recai sobre a (in)visibilidade do Sul Global e América Latina no cenário acadêmico mundial. Ao conhecer a obra curatorial de Jaider Esbell – nos trabalhos que reunia em sua galeria e nas exposições que organizou –, temos a percepção renovada para confrontar o grande equívoco da designação “índio” e a vi-

Figura 01. *A visita aos Ancestrais*. Acrílica e caneta Posca sobre tela, 2021. Obra figurada na exposição “Brasilidade e pós-modernismo 1922-2022”. Acervo Jaider Esbell. Fotografia Alexandre Guimarães.

são reducionista, romântica e colonialista a ela associada. Maior liderança indígena da atualidade, Ailton Krenak (2019) diz claramente: “Precisamos ser críticos a essa ideia de humanidade homogênea (...)” (p.24). Há claro consenso que é preciso superar (...) uma das maiores violências cometidas contra a diversidade dos povos originários” (VIEZZER, 2021, p.203).

Diante das obras de Esbell, encontramos ânimo reflexivo para refutar as visões distorcidas deixadas pelos padrões europeus deslocados às colônias entre os séculos XVI ao XIX que costumavam retratar os povos indígenas com graves deturpações. Sendo incapazes do entendimento da alteridade, perverteram o que não conseguiam entender, quase sempre desumanizando-os. Em contraposição aos olhares de inúmeros viajantes representantes do “velho continente”, visão perpetuada hoje em filmes e livros didáticos, Jaider nos apresenta mais do que um reequilíbrio de forças, sendo sua obra um marco na reocupação de espaços e territórios culturais, em seus aspectos simbólicos, estéticos e políticos: “O mundo meramente branco não deu certo como referência e acredito que este fato já faz sentido para boa parte da humanidade.”, discursava Jaider Esbell em *Ver em camadas o cruzamento dos mundos* (<https://antropofagias.com.br/2020/07/06>).

Estamos diante, portanto, de um quadro de resistência, que reage contra um longo processo de subalternização e agravamento do que Boa Ventura de Sousa Santos chamou de *pensamento abissal* (SANTOS, 2009), conceito que encontra-se, no entanto, distante no campo de pensamento das concepções de “cosmologia nativa”, de “memória cultural”, desconhecendo, portanto, as tradições dos *Sonhos*, do *Sol* e da *Lua* relacionadas às crenças e às inúmeras variações de *perspectivismos* e as distintas antropologias reversas dos povos indígenas estabe-

lecidos em diferentes contextos, conforme Kaka Werá Jacupé, em 1998, apresentou em seu livro *A terra dos Mil Povos: história indígena brasileira contada por um índio*. Davi Kopenawa em *A Queda do Céu* (2015) também nos chama atenção para esse drama perpetuado há mais de 500 anos, dizendo que “(...) os brancos são gente diferente de nós. (...) Seu pensamento está concentrado em objetos o tempo todo.” (p.418).

O olhar é uma instância de poder: “Diante das imensas distorções fomentadas pela história contada a partir do olhar do colonizador, as populações indígenas sofreram grande processo de apagamento, silenciamento e subalternização.” (AMARO, 2021, p.113). Não obstante, assim como ainda conseguimos perceber os sinais de vida na natureza ameaçada em busca pela sobrevivência ante à tragédia do Antropoceno (LATOURET, 2020) e também em resposta iminente à *Queda do Céu* (KOPENAWA, 2015), também expressos por intermédio de suas discursividades artísticas, permeadas das sabedorias xamânicas oriundas do território Raposa Serra do Sol, em Roraima. Vemos como poderia ser genuína tradução à metáfora dos “paraquedas coloridos”, dando corpo às palavras de Ailton Krenak (2019), que afirma o “cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu(...), é ampliar horizontes.” (p.32).

Importante sublinhar a dimensão coletiva, aberta pelo olhar múltiplo de Jaider, veiculada em obras como *A árvore de todos os saberes* (2013) ou mesmo, de acordo com as suas diversas imagens criadas sobre sua descendência de Mukunaimã, conforme temos acesso na publicação *Makunaima, o meu avô em mim* (ESBELL, Iluminauras, 2018): “Adianto que não ando só, que não falo só, que não apareço só.” (p.11) E acrescenta, ainda, nos oferecendo melhor entendimento de sua obra: “Faço saber que toda a visualidade que me comporta, todas as pistas

já expostas do meu existir são meramente um passo para mais mistérios...” (p.11).

São apresentadas nesta reflexão uma série de dez imagens do herói macuxi transfigurado em diferentes interpretações: desde a delicada forma de um beija-flor até como mula-sem-cabeça, enfatizando seu caráter fluido e em constante movimento. Makunaimã, segundo ele mesmo: “(...) é parte da arte de mostrar o momento transitório continuum das coisas” (Op. cit., p.25). A obra de Jaider Esbell nos ensina a enxergar as qualidades e as multiplicidades dos discursos míticos, as temporalidades que fogem ao cronos ocidentalizante e, fundamentalmente, as formas que protegem a natureza e os espíritos da floresta que podem ser vistos de modo plural, manifestando-se em transitoriedade. Assim, no recente cenário contemporâneo, o próprio Ocidente, ao se vertingido pelas cores das narrativas reveladas pelas obras de artistas indígenas, assim como em Jaider, já se faz menos civilizado do que foi outrora, na medida em que sua comunicação artística vem ressignificando os campos de conteúdos simbólicos indígenas, atraindo olhares de pesquisadores, professores, críticos, curadores e de outros artistas.

Jaider acumulou um notável reconhecimento de público em terras brasileiras, quase onipresente nos últimos anos em encontros de natureza decolonial e assíduo nas redes sociais, atuando em diversas frentes e cumprindo agenda intensa e extensa, por meio de exposições, palestras e participações virtuais em tempos de pandemia, nos oferecendo riquíssimas cosmovisões de mundo. Com o estudo da última fase de sua obra, apresentamos a determinação de que o ambiente das artes no Brasil foi significativamente transformado e ressignificado na sua absorção da produção de artistas indígenas contemporâneos.

Com efeito, Jaider Esbell seguidamente se preocupou em defender que os povos indígenas possuem um sistema de arte próprio, sem os contornos estabelecidos pelo sistema canônico. Assim, refletimos sobre quais as readequações/relações de mundo que a arte indígena de Esbell nos provoca, considerando inicialmente a relevância do conjunto de obras revelado pela sua galeria localizada em Boa Vista, Roraima, e como a formação de tal acervo pôde contribuir em sua exitosa trajetória. Assumindo-se uma lógica de resistência e de luta contra a opressão (também epistêmica) às populações indígenas, acreditamos que as relações mantidas com inúmeros artistas da região, sinônimo de uma visão que é antítese do mito do gênio criador ou derivado de qualquer percurso individualizado, é o que justamente constitui o corpo-múltiplo de Jaider, dimensão comparável às diversas variações de moradias que caracterizam o *bem-viver* dos povos originários. Neste sistema, que podemos analogamente comparar às malocas e aos shabonos, como dizia recorrentemente Esbell, “visamos a coletividade”, deixando clara a dimensão política de suas práticas curatoriais moldadas por relações, muitas delas estabelecidas nas vivências deste espaço expositivo de encontros frutíferos. Neste sentido, perguntamos, até que ponto tais produções envolvendo diversos artistas aliados contra o sistema colonizador não influenciaram a poética desenvolvida por Jaider Esbell? Não seria a origem da constelação de saberes as quais nos referimos atuando firmemente na vasta iconografia desenvolvida por Jaider? Não se seguirá, mesmo após sua partida, uma multiplicação de perspectivas nas várias camadas que agora compõem a obra do vencedor do Prêmio Pipa Online de 2016, aclamado na 34 Bienal de São Paulo e convidado a participar da Bienal de Veneza de 2022?



Figura 02. Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, localizada no bairro Paraviana, cidade de Boa Vista, Roraima. Fonte: site do artista em <http://www.jaideresbell.com.br>.

Arte Indígena Contemporânea, um conceito agonístico

É importante que se veja com clareza os mais diversos tons de realidades indígenas e suas colocações diante do mundo dos brancos.

Jaider Esbell

Segundo chama atenção Paula Berbet (2021), antropóloga que estudou muito proximamente o processo de criação de Jaider, sendo colaboradora em inúmeras produções, a afinidade deste grupo de artistas de Roraima no início da carreira artística de Jaider foi determinante para o fortalecimento das redes que atuam nesse sistema plural. De fato, a mostra coletiva *Vacas na terra de Makunaima – de malditas a desejadas* de 2013 é considerada um marco expositivo da região, fruto de um sistema curatorial

ampliado, reverberando no 1º. Encontro de Todos os Povos, contando com a participação de Carmézia Emiliano, Bartô, Isaias Milano, Diogo Lima, Luiz Matheus, Mario Flores. Juntos visavam responder crítica e esteticamente à presença do gado no território indígena. Assim, o artista que advém de uma construção autodidata – sem passar por nenhuma escola formal de artes –, sempre acolheu o desejo de criar e de se comunicar coletivamente. Em muitos vídeos, Jaider fala sempre com apreço dos nomes que compõem o acervo desta galeria que continuamente estiveram em sua companhia, inspirando e dialogando com sua produção.

Sem se desvincular de outros nomes precursores deste atual cenário de franca expansão e reconhecimento das expressividades indígenas

Exposição

ReAntropofagia

Coletiva de artistas contemporâneos indígenas brasileiros

com Jaider Esbell e os curadores Denilson Baniwa e Pedro Gradella



contemporâneas, traduzidos e trazidos à tona por meio de distintas poéticas artísticas, Jaider Esbell (1979-2021) também está associado a uma geração exponencial de jovens artistas que promovem o anúncio do emblemático movimento da re-anthropofagia a constituírem, como uma revisão crítica contundente sobre os efeitos do modernismo que remontam à Semana de 1922.

Ainda no ano de 2010, Jaider inscreveu-se em um edital de literatura e, com o prêmio, publicou seu primeiro livro, intitulado *Terreiro de Maku-naima – Mitos, lendas e histórias em vivências*. Jaider foi, de escritor a artista múltiplo em uma década demarcada por sua luta para restabelecer a visão mitológica de sua ancestralidade. Sua qualidade de escritor foi fundamental na bem-

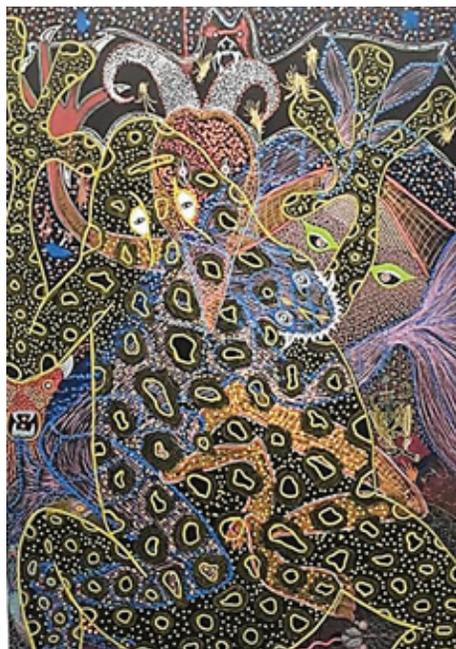
sucedida trajetória nas artes visuais, a exemplo das exposições como *Transmanukunaima*. Decerto a mostra foi influenciada pelo seu ímpeto de buscar o redimensionamento da “Semana”, rompendo com as narrativas que serviam de base à expressão cunhada à época “Tupi or Not Tupi”. Segundo o artista, tais encaminhamentos e conteúdos propostos há cem anos, ainda que significativos em nossa historiografia, tornam-se insustentáveis nos dias de hoje.

Atuando coletivamente, Jaider participou de grande manifesto indígena apresentado no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Na mostra *Teko Porã, ReAntropofagia* de 24 de abril a 26 de maio de 2019 estiveram presentes com ele Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Denilson Baniwa [fig. 1], Aredze Xukurú,

Figura 03. Cartaz da mostra ReAntropofagia, 2019. Na palestra de abertura, o artista se manifestou com veemência: “Eu quero salientar uma urgência; a de que a nação Brasil deve se permitir um solavanco, um choque de realidade urgente em relação ao seu comportamento passivo no mundo maior”.



Figuras 04 e 05. A Guerra dos Kanaimés – Duas das 11 telas de 145 x 110 cm elaboradas por Jaider Esbell para exposição na 34ª Bienal de São Paulo, em 2020/21. Fotografia: Alexandre Guimarães.



Salissa Rosa, Edgar Kanaykõ, Graça Graúna, Naná Kaigang, Moara Brasil, João Nyn, Gustavo Caboco, We'e'ena Tikuna, Larici Morais, além dos coletivos Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU) e Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI). - (DINATO, 2019)

Na ocasião, o público teve a oportunidade de estabelecer contato com um conjunto de obras que abalaram ainda mais a imagem literária do *Macunaíma* de Mário de Andrade, onde seu perfil foi revisto e “canibalizado”, encaminhando as discussões sobre o estatuto da vanguarda brasileira do princípio do século XX, em maior parte formada por jovens intelectuais burgueses de São Paulo.

Jaider levou para esta mostra a série *It Was Amazon* (Era uma vez a Amazônia), denunciando as práticas predatórias na região Pan-Amazônica, participando também como conferencista neste marco da Arte Indígena Contemporânea (AIC). Observamos que o centenário da “Semana” não passou ileso, incólume à exposição

Teko-porã: cosmovisão e expressividades indígenas ocorrida estrategicamente na cidade de Niterói, cuja entrada principal possui, desde 1973, estátua que homenageia o líder Temiminó Araribóia. Fato para o qual chamamos atenção, pois não deixa de revelar em si uma importância simbólica nesta (re)ocupação das terras escolhidas como palco para a instauração de uma nova consciência estética e política sobre os povos originários.

Na exposição *Brasilidade e pós-modernismo 1922-2022*, por exemplo, seguida em itinerância, mas primeiramente apresentada pelo CCBB/RJ (Centro Cultural Banco do Brasil), um dos núcleos apresenta a reverberação da arte indígena contemporânea em diálogo com obras que denotam uma reflexão maior sobre os cem anos do modernismo no Brasil, se contrapondo às epistemologias de natureza colonial ainda dominantes. Segundo Jaider Esbell, os povos indígenas entraram na cena artística contemporânea, rompendo radicalmente com as visões



Figura 06. Homenagem ao artista Makuxi Jaider Esbell. Como as imagens fluidas de Makunaïmã, Jaider também se apresentava multiplicado em muitas faces. Autoria: Alexandre Guimarães.

canônicas produzidas até então, apresentando-se como pensadores e artistas protagonistas no processo de descolonização.

Em suas falas recorrentes, afirmava que “nossa arte é direcionada para resguardar a vida” e, completando seu pensamento, dizia também que “(...) nunca será para entreter.” Sob esse aspecto, entendemos que a 34ª edição da Bienal

de São Paulo representa, em muitos sentidos, a consolidação de sua caminhada a favor de uma nova consciência sobre os povos indígenas e os conteúdos relacionados à reorientação antropofágica no Brasil. Considerada por muitos como a “Bienal dos Povos Indígenas”, reuniu dezenas de obras contando com a participação de diversas etnias que compõem o quadro das

populações indígenas no Brasil, onde Jaider se destacou com a série dos *A Guerra dos Kanaimés* (2020). Trata-se de um conjunto de cenas míticas, onde o artista evoca esses “espíritos fatais”, anunciados de forma ambígua como protetores e/ou predadores, evocando os diversos conflitos vividos pelo povo Macuxi e por seus parentes, “(...) constantemente atacados por ofensivas oficiais e extraoficiais que visam explorar predatoriamente suas terras”. (comentário do artista na 34a. Bienal de São Paulo, In <http://34.bienal.org.br/artistas>).

Na série *A Guerra dos Kanaimés* há uma simbiose de mundos, envolvendo passado, presente e futuro, traduzidos à tona visualmente por meio da profusão colorística que caracterizou suas obras mais recentes, dominadas por uma constelação de grafismos que se sobressaem sobre fundo preto compondo uma rede imagética capilarizada, com formas de texturas delicadas. Tal vocabulário se distribui em diversas camadas, seres se anunciam de modo espectral. A impressão é que à frente desta série estamos diante de portais, onde cada composição promove uma oportunidade de conexão diferente com o universo macuxi. Tais entidades, associadas às cosmogonias e às ancestralidades dos povos pan-Amazônicos (Bolívia, Brasil, Colômbia, Equador, Guiana, Suriname, Venezuela), podendo se manifestar de modo protetor ou predador, reúnem dimensões e temporalidades mágicas, onde os aspectos social, político e ancestral se entrelaçam, conforme se revela a visualidade nela produzida. Apesar desta série ter sido produzida em 2019 e 2020, Jaider afirmou tratar-se de um “(...) tema que trabalho desde 2011, no início de minha produção pictórica.” (2021). Tal produção nos ajuda a entender também a riqueza cultural, política e sagrada do que está presente em outros trabalhos expostos na 34. Bienal de São Paulo – *Faz escuro*,

mas eu canto (2020-2021), caso das telas-canto do Mahku, dotadas de diversos estímulos visuais em conexão com inúmeras narrativas simultâneas ou mesmo a grande instalação *Entidades* (ESBELL, 2021) – duas serpentes de 24 metros flutuantes na Lagoa do Parque do Ibirapuera em São Paulo. Nesses trabalhos o entendimento inequívoco de que as forças que protegem a natureza, a considerar os mitos, os animais, rios, minerais, espíritos da floresta, estão todos integrados aos fatos do cotidiano que pertencem a estas populações. O que nos cabe dizer que as espacialidades dos povos indígenas transitam e se movimentam entre o visível e o invisível, entre o material e o imaterial, o primordial e o sobrenatural, instâncias que tensionam e desafiam a compreensão ocidental.

Em uma iconografia dominada por seres espirituais que emanam de uma paleta constituída por muitos elos de suas iluminadas cosmologias, trazidas à toda por habilidosa condução das canetas Posca, Esbell elabora e materializa a luta do povo Macuxi. Segundo Jaider, a colonização é um processo falho, não exatamente vitorioso, que embora sendo uma realidade com inúmeros rastros de guerra, violência e destruição, não atingiu êxitos plenos, na medida em que os povos indígenas estão vivos em muitos processos de resistências e re-existências distribuídos em muitos territórios pelo continente e, atualmente, agindo por meio de inúmeras narrativas na cena artística contemporânea.

Conforme se observa na produção coletiva *Flecha-Selvagem*, - projeto educativo derivado de um coletivo de intelectuais brasileiros centrados nas ideias de Ailton Krenak e contando com o arcabouço cultural de várias etnias indígenas -, que vem promovendo a coexistência de saberes ancestrais, científicos, artísticos e mitológicos -, também a obra de Jaider expande a noção de simultaneidade de tempos, nos con-

vidando a participar de uma compreensão mais ampla de mundo, onde não há mais espaço para um entendimento monocultural dos fatos e fenômenos do planeta, nos endereçando ao “(...) pluriversalismo do conhecimento originário e tradicional (...)” (Flecha 01, 2021, p.02). Nestes termos, é importante sublinhar a importância dessas discursividades que abalam as fronteiras temporais monodirecionadas, daquelas quais Jaider também participa se opondo, desafiando a lógica civilizatória e desvencilhando-se da compreensão pervertida sobre os povos indígenas; (...) e com certeza ainda mais grave, é o fato de que as culturas tradicionais, além de não respeitadas, são fortemente atacadas pelo sistema monocultural, que afronta também as esferas ambientais, sociais, psicológicas, econômicas e sagradas.” (Op. Cit.,, p.03).

“Arte”, Palavrinha pequena e tão poderosa ...

Sou artista mais do que sou Macuxi.

Não tive escolha. Jaider Esbell

O texto, conforme vem se desenvolvendo, apresenta duas vertentes discursivas: em *Arte Indígena Contemporânea, um conceito agonístico* quando iniciamos a reflexão sobre a estratégia de entrada das culturas indígenas no mundo da “arte dos brancos” - o grande circuito internacional e exploramos as formas e modos do artista Macuxi constituir-se como figura central no campo da arte contemporânea brasileira. Agora, em segundo momento, desenvolvemos uma abordagem à memória de Jaider Esbell e, como pessoas relacionadas às suas intervenções cotidianas, compomos nossa homenagem ao seu caráter ímpar de artista, intelectual e ativista. Ainda tocados pela sua recente perda, escrever sobre Jaider Esbell é também curar uma ferida aberta. Percebemos o aporte de curadores nacionais e internacionais que descobrem

sua obra em meio ou ao final de sua viagem de partida, em uma drástica interrupção que foi a sua saída de cena no exato momento de sua relevante presença na 34o. Bienal de São Paulo no ano passado, no dia 2 de novembro de 2021. Nos dedicamos a essa reflexão com grande afeto, mas sem perder o elevado grau de inteligência e sagacidade necessárias para poder compreendê-la.

Em muitos textos, discursos, apresentações, exposições, curadorias, palestras e cursos, Jaider constituiu uma perspectiva estética abrangendo o complexo universo da produção material indígena e as produções artísticas contemporâneas de artistas indígenas. Não apenas no circuito artístico propriamente dito, mas no campo acadêmico se fez presente como forte interlocutor. Escritor profícuo, partiu de contos líricos para compor textos reflexivos de alta densidade reflexiva. Dialogou com inúmeros pesquisadores acadêmicos e elaborou cuidadosamente o discurso sobre o papel que as artes indígenas desempenhariam na década de 2015 - 2025, período em que, segundo ele, estas estariam no centro do cenário mundial da arte contemporânea. Soube se apropriar não apenas da forma, mas da palavra da arte, também curador da galeria Jaider Esbell, em Boa Vista, Rondônia, onde residia. A mostra *Moquém*, em São Paulo, paralela ao seu trabalho na 34o. Bienal SP, se fez como espaço de reunião de artistas indígenas de diferentes etnias e dispostos ao vigor de sua mirada. “A arte, essa palavrinha tão poderosa ...” como disse ao discursar em uma universidade carioca, significava, nesse conjunto de obras, um salto para uma oitava acima: seria uma proposta de densidade maior para uma perspectiva cosmopolítica em que todo o conjunto adquiriu um sentido de descolamento relativo ao modo da arte contemporânea. Esse descolamento ou suspensão, suspeitamos,



Figura 07. A Guerra dos Kanaimés, série de 11 telas de 145 x 110 cm de autoria do artista Makuxi Jaider Esbell na 34ª Bienal de São Paulo. Fotografia: Alexandre Guimarães.

iniciou um percurso original para essas produções, em que se postam como parte não menos vigorosa, mas cabendo a essas o trabalho de agenciamento ao modos decoloniais rigorosos de revisão mas com a pregnância de seus imaginários étnicos, em que cada povo indígena pudesse trazer sua cosmogonia e elementos rituais para uma performance cultural mais pregnante, ainda que continuassem a se apropriar da categoria «arte».

Em um caderno de contos publicado em 2013, *Tardes de Agosto Manhãs de Setembro Noites de Outubro*, Jaider revelaria nuances de muitos de seus sentimentos vividos especialmente na infância e juventude, fazendo eco com atitudes já maduras e em sua posição já de artista. Ele aconselharia: - “Não procure em livros antigos o que o velho mundo não conheceu.” (p. 19). Relembra e imaginava, ao mesmo tempo,

simultaneamente criando uma narrativa de intensidades vívidas e de desejos, sonhos e imagens criadas por ele mesmo. Devaneios e memórias, desejos e fantasias se misturaram nas cenas presenciadas como menino na floresta e na cidade, por exemplo, as quais nos permitem, hoje, acessar seu modo de entendimento mais profundo sobre o mundo contemporâneo e a situação como indígena nesse cenário. São as percepções dele como menino as mais significativas sobre a liberdade de estar apenas em busca de um vislumbre mais amplo da vida. Contou sobre o pai garimpeiro e como os diamantes e o ouro regiam as relações na Amazônia e como ele, menino, os projeta no firmamento e os via como estrelas, em poéticas relações entre o mais fundo do rio e o céu. Visões que nós, não indígenas, não podemos alcançar, mas que ele, cuidadosamente, vai compondo rotas de

acesso. Seu trabalho era, no seu mais iniludível sentido, um campo de experiências tradutórias, onde poemas e telas se arregimentavam como forças de uma missão cultural que permitisse reerguer, de uma vez por todas, e muito claramente, as cosmogonias indígenas ao estatuto de formas de pensamento com vigência própria, destacadas as colagens e rasuras, quebras e apagamentos sofridos em tantos séculos de colonização.

Arte Indígena Cosmopolítica, uma nova chave

Cada indígena tem que ter o seu antropólogo. Eu tenho o meu. Jaider Esbell

Como abordado anteriormente, as proposições AIC garantiram um espaço próprio, articulações ao estado mais amplo de agenciamento de lideranças e juventudes indígenas no Brasil, operando como campo de tradução agonística. Uma proposta de criação pelas formas muitas vezes desviantes e marginais às suas próprias origens, mas que colaboraram intensamente por um campo estratégico de união em estado de visibilidade ao repensar a condição de diálogo entre os diferentes povos nativos no cenário entendido como “fim do mundo” na imagem de Kopenawa (Op. cit.) de “Queda do Céu”. O tácito processo de constituição de um campo de relações performatizadoras a estabelecer uma fronteira cultural que permitisse a integridade de seus modos de vida e a segurança de seus territórios; um esforço de tradução que fosse capaz de abrir à alteridade uma aproximação sensível, em entendimento cosmopoético de alto poder aglutinador. Também pela escritura, o artista estabeleceu renovados sentidos na revisão do mito literário de Mário de Andrade, - Macunaíma - tanto nas imagens quanto em seus textos-manifestos. Trabalhando na reapropria-

ção das figurações estéticas cunhadas pela antropofagia e de outras instâncias legitimadoras da arte, o artista preparara o resgate de seu poder criador, em um processo de reencantamento. E isso se dava de modo constante e intenso, com muitas investidas do artista.

Em meio à sua presença ativa na Bienal SP, cuja duração foi estendida até 2021, motivação causada pela continuidade da pandemia Covid-19, as intervenções de Jaider se ampliaram para abranger o que denominou *Arte indígena Cosmopolítica*, um conceito que seguiu, desde a sua formulação, inicialmente enquanto *Arte Indígena Contemporânea*, sendo construído e performatizado como modo de irradiação dos artistas indígenas no espaço de arte contemporâneo, assim também gerando aliança política de suas comunidades e tornando-os protagonistas neste cenário. Mas este superou-se ao trazer, em seu bojo, as imagens cosmogônicas em ritualísticas elaboradas, especialmente demarcada pelas performances.

Podemos suspeitar dessa estratégica como uma ação artística, que já o âmbito da arte contemporânea se esvazia, enquanto abre novas frentes para a produção indígena. Por alguns depoimentos, Jaider demarcou essa continuidade: - “isso que sempre vem sendo feito”, trazendo a significativa resistência, que sobrevive e dialoga, hoje, com a complexidade conceitual do pós-humanismo. Sob esse aspecto, podemos entender que é através de relações não humanas que a arte indígena se impõe, tornando-se imprescindível. E, de certo modo, foi ativada com sua morte: Aos 42 anos, o artista se suicidou. Desafiou a amizade traçada com muitos aliados e colaboradores, que protestaram e não entenderam seu gesto, em um processo de velório amplificado e disperso, abarcando uma larga zona de influência. Sua morte trataria um sentido explícito com o princípio cosmogônico

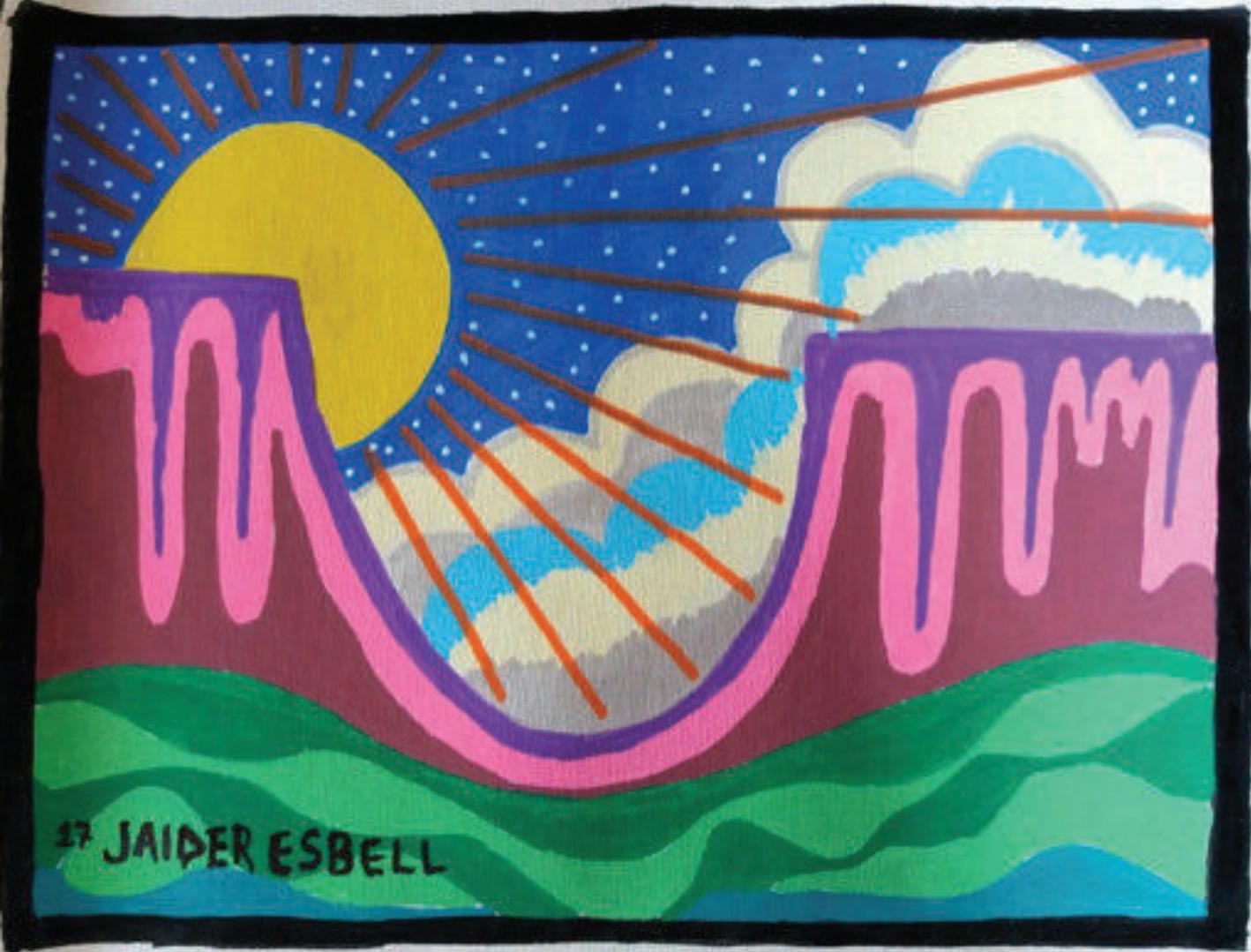


Figura 08. Monte Roraima. Pintura em acrílica e caneta Posca, 2017, 11 x 14 cm. Fotografia Isabela Frade.

das esferas comunicantes entre naturezas, espiritualidade e cultura, relacionando-se inclusive ao próprio mito de Makunaimã, que abandona a Terra e segue por outras paisagens celestes, cansado e desapontado com os humanos.

Tomar o caminho de seu avô, o caminho das estrelas é, por fim, o seu último gesto. A morte do artista pode ser entendida como ação poética a trazer novos elementos à sua obra. Para além dos que já subsistiam em desdobramentos, a atitude de tocar o público em um modo radical. E fazer da arte, um lugar onde só a imaginação *cosmopolítica* poderia alcançar: o lugar

em processo de entronização mítica – de produção de configurações expandidas alcançando a sobrenatureza.

O mito é mais que um lugar de fala, é um modo poético para estabelecer um novo vultre para a obra do artista macuxi, em seu intenso retorno aos modos originários de sentir, de sonhar e de ativar os meios tradicionais de visão não dual, não separando os âmbitos de vida ou de morte, mas a traçar uma linha de fuga para além dessas fronteiras, acessando as cosmogonias a partir de suas formas em transe estético. São inúmeras ações em que ativou os

cantos sagrados, especialmente vinculados aos poderes da sobrenatureza. É como se a grande beleza estivesse ainda por vir.

Jaider comentou, em muitas palestras, que a presença indígena na arte contemporânea significa um modo de reversão colonial: “A gente se corporifica nesse lugar de artista e do objeto-arte para falar de política e desses nossos outros sistemas.” Assim, não se fazia como obra reduzida ao aspecto material do objeto ou ação, mas todo o contexto que se condizia com essa produção e que seria apenas “a ponta do iceberg” (recorrendo ao modo popular de citar aquilo que significa só um pequeno aspecto perceptível de algo grandioso); ainda que se fortalecesse mais e mais em suas criações, que ganhavam em potência e chegariam, recentemente, aos museus nacionais e europeus antes mesmo de qualquer grande colecionador, sendo ele mesmo o seu agente e curador.

Apoiado por seu grupo de seguidores na rede de apreciadores que ele pouco a pouco teceu, seguiu com suas práticas xamânicas que o levou ao mais profundo de sua própria cultura, à realidade última de uma cosmogonia na qual os heróis seguem por uma outra dimensão da vida. O abandono desta existência, assim, não se dá por desistência de si ou da vida, mas, ao contrário, para elevá-la, tirá-la deste mundo desolado e que requereu, para obter maior vida, a ultrapassagem da morte.

O Monte Roraima, representado na Figura 08, é considerado terra sagrada, onde fica a morada de Makunaimã. A pequena tela traduz bem a coloração rosácea dos grandes maciços de pedra que quase sempre estão envoltos em intensa nebulosidade, dada à grande altitude combinada ao alto índice de umidade. Suas brumas fazem a fronteira norte do Brasil com a Venezuela, e se mantiveram, até ao presente momento, preservadas. É doloroso ver os turis-

tas ávidos por compor seus *posts* no alto de uma terra sagrada, fazendo pilhéria de um universo de formas vivas e raras para os povos nativos e o capturarem com sua rasa banalidade. Desde o exotismo que consome e reduz à boçalidade o modo indígena, ignorando o que serve como anteparo das perversões exógenas, até a voraz indústria do agronegócio na região, que disputa, com o garimpo, a mais perversa das faces do contato com a sociedade nacional.

Makunaimã tornou-se, a partir de um tratado etnográfico, em um conto literário modernista e, em seguida, uma grotesca representação na filmografia de Joaquim Pedro de Andrade. A obra do Cinema Novo de 1969, na qual o comediante Grande Otelo, fazia o seu personagem em modos histriônicos. O anti-herói que depois se torna branco, como na obra de 1929 e, seguindo para a metrópole São Paulo, com tons insurgentes, desafiando, com suas formas dissonantes, o triste e duro período da ditadura militar (OLIVEIRA, 2007).

A obra de Mário Andrade adaptou mitos de diferentes fontes etnográficas em uma anti-narrativa dissonante, que o autor definia como rapsódia modernista. A figura de Macunaíma nasceu centralizada no livro do filólogo alemão de Koch-Grünberg, que esteve pesquisando na Amazônia entre 1911 e 1913, quando recolheu o mito do herói dos povos da região entre outras narrativas que se torna o anti-herói Macunaíma, personagem que exprime a falta de caráter do povo brasileiro. Uma das grandes mazelas que acomete o personagem modernista é o esforço tradutório: “- Você não fala inglês bem, mano Maanape, vai lá e a volta é cruel.” (ANDRADE, 2017, p. 51).

Passar por essas traduções e apropriações era o projeto *Passo a passo Makunaima*. Reverter o mal-estar dessa mixórdia de versões torcidas e mal acomodadas: “O que fica para o brasileiro

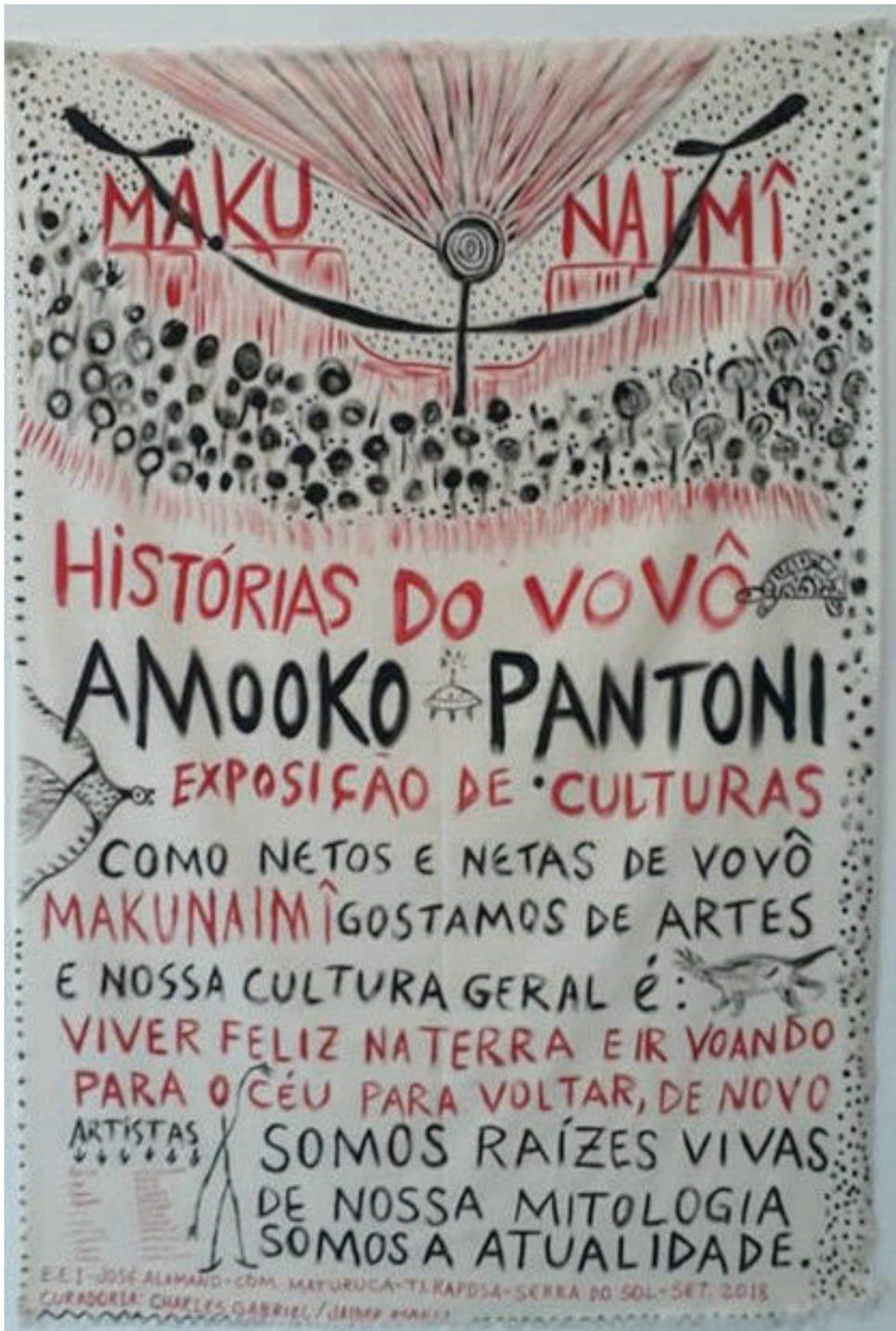


Figura 09. Makunaimí.
obra do artista Makuxi
Jaider Esbell na 34ª
Bienal de São Paulo.
Fotografia: Alexandre
Guimarães.

é um eco destoante (...)” diria Jaider, ao buscar provocar visões: “Passo a passo Makunaima é um caminhar respeitoso na memória viva e latente. No tempo em que luzes se acendem se partilham fagulhas no breu do esquecimento. Do mito ao folclore. Da essência de si à humanização. As investidas em re-caracterizar o nosso herói exige matéria de tudo à nossa volta. Voltar é deslocar criando ausências onde já com o tempo e o vício a fantasia se vestia de verdade.”

Nesse sentido é que o artista produziu sua versão do que podemos identificar como uma espécie de “antropofagia reversa”, ao jogar com o termo antropologia reversa, - prática que ele também exercia ao conviver com os antropólogos e estabelecer alianças produtivas com pesquisadores em organização de cursos, exposições e ações artísticas. Ao deglutir Mário de Andrade e jogar com seu corpo pintado de jenipapo na paisagem da capinarama, como um transmutador negro, coloriu-se na efetividade encantada pela tarefa da guerra e do trato com os espíritos ou, ao participar de uma peça em São Paulo, atuando com esse jogo de espelhamentos, sendo o “verdadeiro” Macunaíma, neto de Makunaimi.

O próprio Koch-Grünberg, em seu cientificismo classificador, é assimilado. Quando lança a mostra “It was Amazon”, descreve o universo amazônico sob sua própria perspectiva, todo em preto em branco. Koch-Grünberg em um dos muitos livros que publicou tratou do mito de Makunaima no volume *Mitos e lendas dos índios Taulipangue* e na coleção de textos *Mitos e lendas Macuxi, Taurepang e Wapichana* (BARRETO, 2016). É importante notar que o que se apresenta no texto do pesquisador sobre o personagem Macunaíma “é baseado, sobretudo, no que o branco/alemão diz a seu respeito, embora, vez ou outra, faça uso do discurso de alguns indígenas.”(p. 50). Assim é que o julgamento sobre o

caráter do herói, já presente na narrativa de Koch-Grünberg que qualificou o que considerava com desprezo: “desonestidade é uma das principais características desse povo inferior” (Koch-GRÜMBERG Apud BARRETO, Op. Cit.: p. 49).

No processo de captura dessa trama textual, Jaider Esbell lida com essa dramática carga de moralidade perversa, cuja violência simbólica se acentua a cada elo desta narrativa. O artista não desprezou nenhuma de suas nuances, buscando reverter seus modelos e colocá-los diante de uma trama mais refinada, tecida a partir da cosmogonia macuxi em pujante visibilidade. Assim é que os seres da natureza e da sobrenatureza são chamados pelo contraste do preto e do branco e que digladiam com os perenes traumas vividos pelos povos Amazônicos: a derrubada de árvores, o incêndio das malocas, o envenenamento dos rios, e toda a série de truculências que seguem até aos nossos dias, motivada no que a sociedade identifica como o processo civilizatório dessa região ou “seu desenvolvimento”.

Em seu processo de criação, o artista assume identificação com o herói cultural, afirmando-se “neto de Makunaimi”, acentuando a pronúncia de aquele como é chamado entre o povo Macuxi. “Makunaimi, o grande transformador”, como coletou Koch-Grünberg e evocaria Jaider Esbell, mas com acento diferente, pois o artista vislumbrava estratégico descentramento cosmogônico, direcionando sua produção plástica às suas originárias vias cognitivas.

–”Muito antropofágico! Oswald teria adorado te ver me devorando dessa forma! Você é um dos nossos, esteja certo!” Assim o personagem Mário de Andrade comentava ao próprio Jaider Esbell, ele mesmo um personagem na trama *Makunaíma: o mito através do tempo*, de autoria coletiva. Representada pelos próprios autores, que se dedicaram a homenagear Koch-Grün-

berg e a dialogar com Mário de Andrade: entre queixas, lamentos e elogios, o coletivo formado por indígenas (Akuli-pa) Taurepang, (Jaider Esbell) Macuxi, (Laerte e Bete) Wapichana, a curadora Deborah Goldemberg e o filósofo negro Marcelo Ariel e a cantora Iara Rennó se apresentou na comemoração do 90 anos da obra *Macunaimã*. Depois, o texto foi publicado ainda em 2019 com desenhos de Jaider Esbell.

Na introdução, Laerte Wapichana, escritor, define a figura central da prosopopeia: “*Makunáima* ou *Makunaimã*, a divindade indígena do tempo imemorial, habita o Monte Roraima, no extremo norte do Brasil, e faz parte do sagrado de alguns povos indígenas que vivem ao seu cuidado e olhar de menino Deus.” (p. 9). A identificação da peça com a imagética de Esbell é estruturante e o artista desenha e projeta suas imagens durante a apresentação. Na sequência, ao publicarem o livro do roteiro com papel preto de gramatura 900, parece que é o texto que persegue o material imagético, tal é o fusionismo criado nessa obra. Não é esse o melhor destino para a rapsódia mariana? Quem descreve quem? Quem devora quem?

Quem descreve quem? Quem pinta quem?

O lugar da *Arte Indígena Cosmopolítica* foi previsto como veio radical; não como a produção de um indígena que é artista mas um artista que faz, de sua produção, um modo de existência indígena; o que significa um espaço de resistências múltiplas, quer seja da defesa de sua própria visualidade que, - na proliferação de mundos agenciados em um coletivo - lida com o fato de que o ser índio deriva da generalização e, portanto, um lugar ocupados por muitos, mas de diferentes universos cosmogônicos agenciados e em contínua diferenciação, já que ocupa um ponto histórico e, ainda, de seu valor como espaço eminentemente político, de lugar

de enunciação privilegiado para agência transformadora. Por isso se transmutando no mítico *Makunaimã*, a divindade criadora, aquele que produz a árvore nutridora, capaz de fazer nascer todo tipo de frutos.

O lugar da arte como um lugar de visibilidade favorecido a esse modo de abarcar a todos, índios e não índios, brasileiros e estrangeiros que um dia foram também indígenas. Uma proposição refinada por madrugadas a fio, tempo de despertar para o diálogo com a ancestralidade. Então, não se trata de salvar o modo indígena, mas de seguir além e salvar a todos, resgatar o mundo para o território colorido dos sonhos, da nudez (- Meu sonho era ver todo mundo pelado... rs”, dizia o artista), da alegria, do encantamento, do caminho da arte até à cena mítica.

Portanto, não é mais arte contemporânea, um âmbito puramente estético, mas é outra ordem de coisas, uma cosmopolítica que reverte o sistema em espaço de pajelança. É pelo canto, dança e recitação que se adentra nesse recinto, a performance sagrada das existências múltiplas que vigora no campo de ação dos espíritos. Em última instância, nos deixou o legado da arte recuperada à esfera do sagrado. Seu sacrifício que, como Prometeu (para que entendam os logocêntricos) ou *Makunaimã* (para os que já o escutaram em suas alvoradas), gerou um recinto de cura, tanto para brancos como para indígenas, esses já tão evangelizados (especialmente nesse último período de ascensão dos missionários pentecostais, conforme mostra o filme *Ex-Pajé*, de Luiz Bolognesi (2018)).

Traçou uma linha ativando mundos díspares, desenhou seres visíveis e invisíveis, unindo-os em uma tela sem fundo, preta para não existir. Em tramas e pontos coloridos ou em apenas risco de luzes, com grafismos no branco, narrou as peripécias de muitas seres de seu povo Macuxi, desfazendo os fios do apagamento e

costurando um plano de narrativas pujantes que não apenas tratam do passado, mas, como a própria natureza do mito, falam do futuro, no eterno retorno.

Já havia descrito cenas de sua morte: “Neste momento, minha alma deve estar vendo tudo de cima, assim como sempre sonhei, absolutamente livre sem precisar de proteção, base ou qualquer ligação material. Em baixo, apenas o vazio e o frio reconfortante do infinito. Decerto estarei feliz.” (ESBELL, Op. Cit., p. 64). Em um caminho de partículas multicores, seguindo o fio das suas próprias narrativas, cruzou a fronteira da “iminência eterna do recomeço” e com ela terminou seus dias terrenos.

Referências

- ANDRADE, MÁRIO DE. *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2016.
- BARRETO, Mêrivan Rocha. Makunaima: entre fatos e ficções. In *Anuário de Literatura*, v. 25, n. 2, 2020, Florianópolis. pp. 47 - 64.
- CANAU, Vera Maria; CRUZ, Giseli Barreto da; FERNANDES, Claudia (orgs). *Didática e fazeres-saberes pedagógicos: diálogos, insurgências e políticas*. Petrópolis: Vozes, 2020.
- DINATO, D. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.276-284, set. 2019. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4224>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4224>
- DIVERSOS AUTORES. Revista Select – *Floresta, Arte e Cultura Contemporânea*. São Paulo: Acrobática Editora, 2021.
- ESBELL, Jaider. *Tardes de Agosto Manhãs de Setembro Noites de Outubro*. Boa Vista: Edição do Autor, 2013.
- _____. 34a. BIENAL DE SÃO PAULO Im <http://34.bienal.org.br/artistas>. Acesso em 20 de janeiro de 2022.
- _____. *MAKUNAIMA, o meu avô em mim!* Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018.
- _____. Entrevista com Jaider Esbell - *Ver em camadas o cruzamento dos mundos*. In <https://antropofagias.com.br/2020/07/06>. Acesso em 29 de dezembro 2021.
- FLECHA SELVAGEM (coletivo). *Cadernos Selvagem* publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2021.
- JECUPÉ, Kaka Werá. *A terra dos mil povos: História Indígena brasileira contada por um índio*. São Paulo: Editora Petrópolis, 1998.
- KOPENAWA, Albert, Bruce, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro – 1ª Edição – São Paulo: Cia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Ed. 34, 2013.
- _____. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo/ Rio de Janeiro: UBU Editora, 2020.
- CARVALHO, Fábio Almeida. “Theodor Koch-Grünberg e a cultura brasileira”. In *Revista Gragoatá*. N. 41. Niterói: UFF, setembro de 2016. pp. 665 - 685
- OLIVEIRA, Rodrigo. Macunaíma, uma conversa entre a versão famosa de Joaquim Pedro e a versão perdida de Paulo Veríssimo. In *Revista Contracampo*. N. 85, abril de 2013. In: <http://www.contracampo.com.br/85/arttemmaissim.htm>
- SANTOS, Boaventura de Souza & Menezes, Maria Paula (orgs) (2009). *Epistemologias do Sul*. Coimbra, Portugal: Edições Almedina, S.A.

VIVEIROS DE CASTRO. Eduardo. *Perspectivismo e multinaturalismos: a inconstância da alma selvagem*. Cosac & Naify. São Paulo, 2002.

_____. Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

VIEZZER, Moema. *Abya Yala: genocídio, resistência e sobrevivência dos povos originários da América*. Rio de Janeiro: Bambual Editora, 2021.

TAUREPANG [et all]. *Makunaíma: o mito através do tempo*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

Isabela Frade

Licenciada em Artes pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação e Teoria da Cultura, doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, cadeira de Cerâmica/Escultura. Docente do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Contemporânea da Universidade do Estado do Rio de Janeiro junto à linha ARTE, PENSAMENTO E PERFORMATIVIDADE. Desenvolve pesquisas e orienta projetos relacionando arte, educação, cultura e comunicação com foco sobre os seguintes temas: cultura material, cerâmica, artes da terra, poéticas relacionais e paisagem. É líder do grupo de pesquisa O ESPAÇO CRÍTICO - ARTE, PENSAMENTO E AÇÃO EDUCADORA - GP/CNPq e vice-líder do GRUPO CULTURA MATERIAL - GP/CNPq e participante do grupo ESTUDOS DA PAISAGEM - GP/CNPq. Investigadora integrada à Red Internacional del Conocimiento com sede no Centro de Estudios Superiores da Universidad de Santiago do Chile, a Red Latinoamericana de Investigadores Diálogos en Mercosur, a Rede Visíveis de Pesquisadores em Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, o Cen-

tro de Estudios y de Gestión en Redes Académicas (CEGRA) de la Universidad Nacional de Río Cuarto e o Centro de Estudos Virtuais da Universidade Lusófona Tecnológica de Lisboa.

Alexandre Guimarães

Professor de Artes Visuais do Colégio Pedro II e doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2017); Mestre em Arte e Cultura Contemporânea também pelo PPGARTES (2011). Pós-graduado em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2002) onde também se pós-graduou em Animação (2008). Graduado em Artes, em Licenciatura Plena, com habilitação em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1999). Atualmente compõe equipe de docentes atuantes na Pós-graduação Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais do Colégio Pedro II. Integra/participa dos grupos de pesquisa Observatório de Comunicação Estética e Fronteiras Críticas (OCE/CNPQ).

APENAS UM ENSAIO VISUAL

JUST A VISUAL ASSAY

Coletivo MAHKU

MAHKU é um coletivo de artistas indígenas da etnia Huni Kuin do Alto Rio Jordão no Acre. O movimento, que foi criado em 2013 por Ibã Huni Kuin (Isaias Sales), conta também com Kássia Rare Karaja Hunikuin (Kássia Borges), que faz parte do grupo desde 2018. Desde a sua criação, o MAHKU tem participado de várias exposições no Brasil e exterior, retratando a história Huni Kuin, sua língua e a miração guiada pela Ayahuasca. Com o objetivo de proteger a cultura e a floresta, o coletivo tem arrecadado fundos para a compra de mata virgem com a venda de suas obras, que figuram em diversos acervos como no MASP, Pinacoteca de São Paulo, MAM, Instituto Moreira Sales, Fundação Cartier, Universidade Federal do Amazonas, Universidade Federal de Uberlândia dentre outros.



Figura 01. MAHKU. You-be Nawa Ainbu. Acrílica sobre tela. 300 X 500 cm. 2020.



Figura 02. MAHKU. Canto de cura. Yame Awa Kawanai. Acrílico sobre tela. 300 X 500 cm.



Figura 03. MAHKU. Canto de Cura. Yame Awa Kawanai. Acrílico sobre tela. 300 x 400 cm. 2020. Acervo Pinacoteca de São Paulo.



Figura 04. MAHKU. Mito. Yube Inu Yube Shanu. Acrílico sobre tela. 300 400 cm. 2020. Acervo Pinacoteca de São Paulo.



Figura 05. MAHKU. Mito surgimento da bebida sagrada NIXE PAE. Técnica mista sobre papel. 40 X 50 cm. 2020. Coleção Museu do índio da UFU.



Figura 06. MAHKU. Mito surgimento da bebida sagrada NIXE PAE. Técnica mista sobre papel. 40 X 50 cm. 2020. Coleção Museu do índio da UFU.



Figura 07. MAHKU. Mito surgimento da bebida sagrada NIXE PAE. Técnica mista sobre papel. 40 X 50 cm. 2020. Coleção Museu do índio da UFU.

KOGRÓG: O PROCESSO COLETIVO DE CRIAÇÃO DE PINTURA EM UM CESTO KAINGANG

KOGROG: THE COLLECTIVE PROCESS OF PAINTING IN A KAINGANG BASKET

Maria Vitória Neri Pereira

UEM

Sanda Kogróg Ninvaia Glicério

Colégio Estadual Gregório Kaekchot

Raquel Rodrigues de Jesus

Colégio Estadual Gregório Kaekchot

Sheilla P. Dias de Souza

UEM

Resumo: Este texto foi escrito a partir de metodologias associadas ao decolonialismo nas artes, ao conceito de epistemicídio, à pesquisa em artes e à autoetnografia, com as quais buscou-se promover uma criação coletiva entre estudantes de Artes Visuais e professores Kaingang. Trata-se da análise de uma pintura realizada coletivamente sobre um cesto Kaingang, com o objetivo de compartilhar vivências distintas e promover maior conhecimento sobre a cultura Kaingang, sem tirar o protagonismo indígena.

Palavras-Chave: Cocriação artística, Cultura Kaingang, Cestaria, Cultura indígena, Pintura.

Abstract: *This text was written from methodologies associated with decolonialism in the arts, the concept of epistemicide, research in arts and autoethnography, with which we sought to promote a collective creation among students of Visual Arts and Kaingang professors. It is an analysis of a painting collectively made on a Kaingang basket, with the aim of sharing different experiences and promoting greater knowledge about Kaingang culture without taking away the indigenous role.*

Keywords: *Artistic co-creation, Kaingang Culture, Basketry, Indigenous culture, Painting.*

Introdução¹

Constantemente o preconceito sobre as culturas indígenas faz com que suscetivelmente seus costumes sejam destratados em razão da veneração exorbitante do conhecimento europeu, desde a invasão do Brasil com a vinda dos portugueses. Então, a forma que as culturas consideradas ‘superiores’ menosprezam as outras supostamente ‘inferiores’ permitiu com que se perpetuasse uma mentalidade de não valorização dos conhecimentos dos povos originários. Desta forma, até os dias de hoje, por causa da restrição de registros sobre os saberes ancestrais, muitas informações perderam-se com o tempo, como por exemplo, muito dos significados dos grafismos e sobre as plantas que podem ser usadas para o tingimento da taquara, matéria prima de suas cestarias. A partir desta circunstância, as narrativas que perduram sobre estas pessoas e suas contribuições são ofuscadas por uma constante necessidade de reforçar este discurso, geralmente retirando todo o protagonismo forte e rejuvenescedor que indígenas revelam por meio de sua história. A sustentação de suas conquistas, muitas vezes é mal interpretada, apoiada nos paradigmas preconceituosos que a sociedade tenta impor a eles.

Considerando este contexto, o grupo do curso de extensão *Arte e Cultura Indígena: interações estéticas e interculturais*, coordenado pela professora Sheilla P. D. de Souza, oferecido pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), promoveu uma criação coletiva entre estudantes de Artes Visuais e professores Kaingang da Escola Estadual Gregório Kaekchot, situada na Terra Indígena Ivaí, no Paraná. Nesta ação a proposta consistiu na criação de uma pintura coletiva de cestos indígenas. Esta iniciativa justificou

ca-se como uma oportunidade de compartilhar vivências diferentes e promover conhecimentos sobre as culturas indígenas, sem que houvesse um distanciamento entre o tema estudado e a criação, como ocorre na maioria das experiências envolvendo o saber indígena. E, substancialmente, devido à cultura Kaingang centrarse na oralidade, a escrita foi feita em grande parte por mim, Maria Vitória, contudo realizada a partir dos registros sobre os diálogos com a professora Kaingang Sanda Kokróg. Inserimos o e-mail da professora Raquel, colega de trabalho da professora Sanda, considerando que ela não faz uso da ferramenta.

Para o desenvolvimento deste trabalho, utilizamos estudos que investigam o decolonialismo nas artes. É importante ressaltar primeiramente a categoria de configuração da colonialidade do poder e, conseqüentemente, tomando-a como referência para outras dimensões e campos que costumam ser tratados como áreas diferenciadas. Na colonialidade do poder “[...] desenvolveu-se um modelo de estratificação entre ‘brancos’ e as demais ‘tipologias raciais’ consideradas inferiores...” (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 7) e esses “[...] grupos majoritários não tiveram acesso ao controle dos meios de produção e foram limitados a subordinar a produção de suas subjetividades à limitação dos modelos culturais europeus.” (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p.7). Subseqüentemente, a partir desta, estipula-se, correlacionando-se, duas outras colonialidades essenciais para a metodologia no campo das artes: “[...] a relação entre a colonialidade do saber e do ser, sustentando que é a partir da centralidade do conhecimento na modernidade que se pode produzir uma desqualificação epistêmica do outro” (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE,

¹ Os trabalhos foram realizados no curso de extensão “Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais (UEM).

2019, p. 8). Em consonância a estas questões, é de fundamental importância neste estudo a crítica ao epistemicídio, definido como a “[...] destruição de algumas formas de saber locais, à inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presente na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas” (SANTOS, 2009, p. 183).

Há também uma grande relação entre a presente pesquisa e a autoetnografia:

Devido ao fato de valorizar a experiência do pesquisador sem desvincular suas impressões e intenções da pesquisa, compreende-se que elementos autobiográficos se fazem presentes no método autoetnográfico. Porém, é importante que haja diferenciação entre autobiografia e autoetnografia. Enquanto a primeira se restringe a descrever acontecimentos sobre aquele que escreve, a segunda insere um viés etnográfico, buscando relacionar o pessoal à cultura para o estudo e compreensão desta (SANTOS; BIANCALANA, 2017, p.87).

O conceito de autoetnografia possui diversas interpretações, como as de Ellis, Adams e Bochner, citados por Cano e Opazo (2004, p. 149), que apontam a descrição e a análise sistemática como ferramentas organizacionais importantes para a aplicação da metodologia. Por outro lado, concepções como a de Versiani defendem presença das subjetividades como elemento característico desse método (VERSIANI, 2005). A partir das observações do método etnográfico podemos encontrar vários elementos em comum com a pesquisa em arte, como a constante observação sobre si e o meio, a valorização do processo, a presença das subjetividades e do sensível, entre outros aspectos. Ou seja, a autoetnografia é um caminho possível para a pesquisa em arte, estabelecida como “[...] aquela realizada

pelo artista-pesquisador a partir dos processos de instauração de seu trabalho...” (REY, Sandra, 2002, p. 125). Desta forma alinhamos neste estudo elementos da arte decolonial, da pesquisa autoetnográfica e da pesquisa em artes, a fim de construir uma análise sobre a criação compartilhada na pintura do cesto.

Processo de criação

O grupo de extensão *Arte e Cultura Indígena: interações estéticas e interculturais* promove constantes debates e compartilhamento de conhecimentos indígenas com o objetivo de mostrar para os participantes a importância do estudo e valorização da cultura Kaingang. Assim trabalhamos para que os conhecimentos indígenas não sejam invisibilizados, mas que possam criar raízes ainda mais fortes, ramificando-se no sentido contrário ao apagamento de sua memória cultural. Portanto, eu, Maria Vitória, graduanda no curso de Artes Visuais, fiz dupla com Sanda *Kogróg* Ninvaia Glicério, professora indígena Kaingang, com o apoio e mediação da professora Raquel Rodrigues de Jesus, também professora no Colégio Gregório Kaekchot e da professora Sheilla P. D. de Souza, coordenadora do projeto de extensão. Sanda tem como nome Kaingang a palavra *Kogróg*, que significa cachoeira. Ela pertence à metade clânica Kairu². A mãe dela trabalha com cestaria, mas raramente vai para Maringá para a venda dos cestos, como costuma acontecer frequentemente com outros indígenas da Terra Indígena Ivaí. Em sua família,

2 “[...] as patrimetades Kaingang representam apenas um aspecto – o sociológico – de toda uma concepção dual do universo. Todos os seres, objetos e fenômenos naturais são divididos em duas categorias cosmológicas, uma ligada ao gêmeo ancestral Kamé, e a outra vinculada ao gêmeo ancestral Kairu. Principalmente, as metades são percebidas pelos Kaingang como cosmológicas, estando igualmente ligadas aos gêmeos civilizadores, os quais emprestam seus nomes a elas.” (SILVA, Sergio Batista da, p.190, 2002).

quem começou a fazer os cestos foram os avôs e avós dela, já falecidos. A importância das peças para a família de Sanda é principalmente para o sustento. Já eu, Maria Vitória, 19 anos, sou graduanda de Artes Visuais desde 2020 e também pesquisadora e artista multimídia. Compartilho aqui minha primeira experiência, trabalhando em parceria com uma professora indígena.

Sendo assim, os nossos encontros no curso de extensão acontecem, por meio da plataforma *Google Meet* em função da pandemia de Covid-19. O contexto de pandemia demonstrou como é difícil o acesso à internet, principalmente, para os indígenas. Porém, com as atividades remotas foi possível aprender sobre a história dos cestos, pigmentação natural e os grafismos Kaingang.

Sobre o cesto estava intencionado pintar um tema em comum a ambas as pessoas, da dupla (em nosso caso a professora Sanda e eu, Maria Vitória), podendo ser utilizada tinta industrializada ou tinta natural. Inserimos também na tampa destes cestos uma etiqueta com informações importantes sobre a criação da pintura. Nós escolhemos escrever na etiqueta sobre a história favorita da Sanda, além das informações gerais sobre as artistas e o cesto.

Após a formação dos grupos, eu e Sanda seguimos o diálogo por *whatsapp*, por onde nos comunicamos majoritariamente por textos e áudios. As comunicações foram bastante difusas, principalmente, por causa da baixa qualidade de conexão de internet na terra indígena Ivaí (PR), onde Sanda reside. Em nossos encontros, eu sugeri que utilizássemos na pintura a imagem de uma árvore e Sanda demonstrou bastante interesse, por ser um símbolo importante para a cultura indígena. Sanda indicou o pinheiro, mais conhecido como araucária (*araucaria angustifolia*), porque além de ser um símbolo comum entre diferentes etnias indígenas, antigamente (antes da utilização da anilina para

a tintura dos cestos) na terra indígena Ivaí, os indígenas utilizavam o pinhão para obter a tinta vermelha. Todo este conhecimento foi transmitido por sua mãe.

Esta constatação foi bastante interessante para o grupo, uma vez que a coloração atualmente é atingida pela utilização de anilina. No artigo “Corante extraído do pinhão para o tingimento de algodão e lã”, os autores explicam que “[...] um dos modos de preparo do pinhão é por meio de seu cozimento em água. A água residual de seu cozimento apresenta cor marrom-avermelhada e mostra-se como um potencial corante natural para o tingimento têxtil” (SILVA, P. M. S. et al., 2017, p. 2).

Outra informação importante relatada por Sanda foi uma das suas histórias favoritas sobre a cultura Kaingang. Antigamente, os casamentos eram arranjados e eles tinham que casar com alguém de marca diferente da sua família (*Kainru* deve casar com *Kamé* e vice-versa). O matrimônio da mãe e do pai de Sanda foi arranjado por seus avós, ambos já falecidos. Sanda informou que, principalmente por causa deste fato ela gosta da história e mesmo durante o relato não demonstrava nenhuma contrariedade em relação à prática, a qual afirmou que era algo normal na época dos antigos. A mãe dela nos dias atuais ensina as crianças que não podem mais casar com parentes devido à forte influência das intervenções religiosas não indígenas na cultura Kaingang.

O cesto que pintamos juntas, conhecido como *krê téj* (alto/comprido), apresentava originalmente as cores vermelho e verde na taquara com os grafismos Kaingang. No nosso cesto, há marcas *téi* (formatos compridos com grafismos abertos pertencentes ao subgrupo Kamé) e *rór* (formatos baixos e fechados do subgrupo *Kainru*). Além disso, Tadeu dos Santos afirma que a “[...] presença de grafismos Kamé e Kainru no



Figura 1. Inundando. Cocriação entre Sanda K.N. Glicéio e Maria Vitória N. Pereira. Fonte: acervo das autoras

mesmo cesto indica que ele foi feito por um indígena casado” (SANTOS, 2018, p.84).

Na realização da pintura, inserimos representações de figuras de araucárias, com o tronco em tom vermelho vivo (Figura 1). As folhas foram pintadas utilizando tons em verde claro e escuro,

feitos com aquarela. Além das sombras em marrom, resultado da mistura da tinta guache com a aquarela, o que possibilitou uma textura diferente), utilizamos também a cor preta, aplicada com marcador de tinta pigmentada à base de água. Também inserimos a pintura na tampa



Figura 2. Inundando (vista do interior). Cocriação entre Sanda K.N. Glicéio e Maria Vitória N. Pereira. Fonte: acervo das autoras

e na parte superior do cesto com a cor preta feita com guache. Todas as cores mais presentes na peça foram escolhidas intencionalmente por motivos de serem as favoritas da Sanda e o vermelho, em específico, foi selecionado pelo fato de a árvore fornecer a coloração avermelhada.

Ademais, eu decidi que seria uma surpresa

agradável se eu pintasse uma cachoeira dentro do cesto (Figura 2) em homenagem ao nome Kaingang de Sanda: Kogrog (cachoeira). A pintura foi feita com tinta guache na cor azul e para a cor branca utilizei caneta marcador de tinta pigmentada à base de água e adesivo colorido para a confecção dos peixinhos.

Considerações finais

A ação de pintar o cesto foi uma experiência que se mostra como uma possibilidade de amenizar os impactos do epistemicídio e promover o decolonialismo nas artes. O combate ao epistemicídio se dá a partir do pressuposto de que além de estarmos possibilitando o protagonismo à cultura Kaingang, ou seja, a uma cultura que não seja a clássica europeia e muitas vezes considerada inferior pelas demais, favorecemos que o enfoque na cultura Kaingang possa servir como estímulo na inserção destes conteúdos em práticas artísticas e no ensino de artes visuais. O combate também ocorre com a reconstrução e divulgação de saberes locais que foram aprendidos ao longo do projeto, como o conhecimento sobre a tintura feita a partir do pinhão, reforçando a riqueza de perspectivas presentes na diversidade cultural e permitindo visões multifacetadas de um mundo protagonizado por estas pessoas. Muito mais do que um objeto de estudo, muito mais do que sujeitos que sofrem constantemente, os indígenas são pessoas fortes que conquistam seu protagonismo a partir de suas próprias narrativas. Ademais, o estudo trouxe contribuições para minha formação e profissionalização, não apenas no âmbito de ampliar meus horizontes no sentido artístico, como também no aspecto social, por proporcionar uma oportunidade de contato entre universos tão diferentes e ao mesmo tempo tão inerentes à construção da identidade nacional. Por fim, após a produção da pintura, durante uma das reuniões do grupo de extensão, para a minha surpresa percebemos que o conceito dos desenhos realizados no cesto assemelhou-se muito às narrativas ancestrais sobre o surgimento dos Kaingang. A partir delas sabemos que os Kamé e os Kainru viviam numa terra fértil e em um certo momento começou a chover tanto que todas as terras ficaram alaga-

das e submersas, fazendo com que os gêmeos fossem obrigados a se abrigarem no único lugar possível, que era no monte Krjijimbé, onde se afogaram e suas almas foram parar dentro do monte. Depois de um tempo eles renasceram e pela manhã, quando ouviram o canto das saracuras³, souberam que já não estava tudo alagado e era seguro sair (KRENKAG, RÉKÁG, BARQUEIRO, SOUZA, 2014). Assim, ambos saíram de dentro do monte e abriram dois caminhos.

Refletindo sobre as relações entre a narrativa de origem e a pintura feita no cesto, percebemos que a parte de fora do cesto pode estar relacionada às terras que foram submergidas e, posteriormente, após o canto das saracuras não estando mais inundadas deram origem às florestas. Por sua vez, o interior do cesto pode ser associado com a inundação, que ocorreu em tempos imemoriais e o monte onde os gêmeos se afogaram.

Ainda que a comunicação com a professora indígena não tenha ocorrido da forma que esperávamos, devido aos problemas de internet na terra indígena, consideramos que os objetivos foram alcançados, já que os contatos propiciaram um desenvolvimento bastante rico no processo criativo da pintura. Um sinal muito evidente do sucesso das ações é o fato de que a Sanda demonstrou interesse em ficar com o cesto, o que de fato ocorreu.

3 "Designação geral de várias aves da família dos ralídeos, que vivem nos brejos ou à margem dos cursos de água." SARACURA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/saracura/>. Acesso em: 02 abri. 2021.

Referências

CANO, R. L.; OPAZO, U. S. C. **Investigación artística en música:** problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.

KRENKAG, Alexandre A. F.; RÉKÁG, Florêncio; BARQUEIRO, Rafaela, SOUZA Sheilla. **Eg jykre sinvi:** Nossas belas histórias. Maringá: Caiuás Gráfica e Editora, 2014.

SANTOS, Camila Matzenauer dos; BIANCALANA, Gisela Reis. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revista Aspas.** USP, Vol. 7, n. 2, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul.** Revista Lusófona de Educação. 2009. p. 183 – 189. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/rleducacao/article/view/553>>

SILVA, P. M. S. ROSSI, T. QUEIROZ, R. S. COSTA, S. A. COSTA, S. M. **Corante extraído do pinhão para o tingimento de lã e tecido.** Congresso Internacional Negócios da Moda (CINM) 2017. Projeto: Plantas corantes nativas do Brasil. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/322869517_Corante_extraido_do_pinhao_para_o_tingimento_de_algodao_e_la>

POHL, Angelo Inácio; MILDNER, Saul Eduardo Seiguer. **Representações visuais da cestaria Kaingang na Terra Indígena Carreteiro:** o grafismo e seus significados. XI Encontro Estadual de História. Associação Nacional de História. Seção Rio Grande do Sul – ANPUH – RS. Disponível em: <http://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212093583_ARQUIVO_textoanpuhFINAL.pdf>

SANTOS, Tadeu dos. **Arte, Identidade e Transformações na Cestaria Kaingang da Terra Indígena Ivaí, no contexto de fricção Interetnica.** Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Huma-

nas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. 2018. Biblioteca Central – UEM, Maringá, PR, Brasil).

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patrícia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais.** 2018MASP Afterall. Arte e Descolonização.

SILVA, Sergio Baptista da. **Dualismo e cosmologia Kaingang:** o xamã e o domínio da floresta. Horiz. Antropol. vol.8 no.18 Porto Alegre Dec. 2002. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

REY, Sandra. **O meio como ponto zero.** Metodologia da pesquisa em artes plásticas. 2002. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes/UFRGS. Editora da Universidade – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

VERSIANI, D. B. **Autoetnografias:** conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

Maria Vitória Neri Pereira

Estudante no curso de graduação em Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Artista multimídia.

Sanda Kogróg Ninvaia Glicério

Professora Kaingang no Colégio Estadual Gregório Kaekchot na Terra Indígena Ivaí (PR).

Raquel Rodrigues de Jesus

Professora no Colégio Estadual Gregório Kaekchot na Terra Indígena Ivaí (PR).

Sheilla P. Dias de Souza

Artista e Professora adjunta na Universidade Estadual de Maringá (UEM), membro do coletivo Kókir e da Associação Indigenista – ASSINDI - Maringá.

CRIAÇÃO COMPARTILHADA NA PINTURA SOBRE CESTARIA KAINGANG

SHARED CREATION IN KAINGANG BASKETRY PAINTING

Isabella Pires Vertuam Martins

UEM

Jussara Padilha

Colégio Estadual Gregório Kaetchok

Raquel Rodrigues de Jesus

Colégio Estadual Gregório Kaetchok

Resumo: Este trabalho buscou na análise sobre o processo de pintura coletiva sobre o cesto, estabelecer associações entre a retomada de valores culturais Kaingang e a descolonização das artes na contemporaneidade. Os referenciais metodológicos partem da pesquisa em poéticas visuais, do pensamento decolonial e de estudos sobre aspectos cosmológicos da arte Kaingang. O processo colaborativo durante a criação compartilhada na pintura do cesto, permitiu a construção de pontes entre os saberes da cultura Kaingang e conceitos acadêmicos, no sentido de alinhar elementos para o diálogo intercultural.

Palavras-chave: Arte e cultura Kaingang. Criação compartilhada. Cestaria.

Abstract: *This work focuses on the analysis of the collective painting process on the basket to establish associations between the resumption of Kaingang cultural values and the decolonization at contemporary arts. The methodological references are based on research in visual poetics, decolonial thinking and studies on cosmological aspects of Kaingang art. The collaborative process during the shared creation in the painting of the basket, allowed the construction of bridges between the knowledge of Kaingang culture and academic concepts, in the sense of putting together elements for intercultural dialogue.*

Keywords: *Kaingang art and culture, coalborative creation, native basketry.*

Criação e decolonização

A criação foi realizada por meio deste projeto como forma de reflexão sobre a cestaria na cultura Kaingang, tendo em seu foco, o incentivo e a valorização dos trabalhos dos artesãos indígenas.

As atividades do grupo de extensão no desenvolvimento da pintura coletiva dos cestos tiveram como suporte debates sobre a decolonização da arte a partir dos estudos de autores como Reis; Andrade (2018), Cunha (2018) e Palermo (2009), entre outros que visam problematizar o eurocentrismo na arte. Paralelamente buscou-se também aprofundar a compreensão sobre aspectos simbólicos presentes na cestaria Kaingang.

Assim, o grupo de extensão *Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais* (UEM) e os professores indígenas do Colégio Estadual Gregório Kaetchok na Terra Indígena Ivaí (PR) trabalharam juntos durante cerca de cinco meses e discutiram sobre a criação compartilhada de uma pintura para alguns velhos cestos Kaingang.

As ações realizadas justificam-se pelos conhecimentos adquiridos na interação entre estudantes do curso de Artes Visuais e professores Kaingang. Com o compartilhamento de conhecimentos, as pinturas puderam ser criadas. Os registros das falas dos professores durante o processo criativo poderão contribuir para a divulgação sobre a riqueza presente na cultura Kaingang nas práticas, tanto dos professores do colégio Kaingang quanto dos futuros professores de Artes participantes do grupo.

A pesquisa e criação compartilhada foi desenvolvida ao estabelecer novas pontes entre a cultura Kaingang com a comunidade externa. Conforme Santos (2014) é necessário, para diminuir o preconceito em relação aos conhecimentos dos povos originários combater o epistemicídio. Segundo Santos e Meneses (2009), o epistemicídio consiste na invalidação de conhecimentos de diversas matrizes culturais, por não seguirem

um paradigma, considerado como válido para os conhecimentos científicos. Uma forma de desconstruir a perpetuação do epistemicídio se dá por meio do pensamento decolonial.

O vocábulo “decolonial” é utilizado no lugar de “descolonial” em virtude da indicação de Walter D. Mignolo “para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade e da luta por descolonização do pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos” (ROSEVICS, 2017, p. 191).

Com a colonização nas Américas, mais especificamente no Brasil, muitos dos povos nativos necessitaram adaptar ou esquecer elementos de sua cultura a favor do que era imposto pelos colonizadores, os europeus. Os povos nativos, diante destes fatos, presenciaram a instalação e a obrigatoriedade de adaptarem ali uma nova cultura, com a incorporação e ressignificação de valores que foram impostos pelos colonizadores portugueses.

A cultura europeia ainda segue sobrepondo-se nos países colonizados e apresentando-se como a única de valor aceitável em relação a costumes, rituais e interpretações sobre o cosmos, por isso o pensamento decolonial propõe o giro decolonial (QUIJANO, 1999). Porém, observa-se recentemente que vem se fortalecendo um movimento no qual se apresentam debates sobre a valorização das mais diversas culturas indígenas, assim como as africanas, que vieram para o nosso país na condição de escravizados durante a colonização.

Contudo, apesar do movimento de reconhecimento da diversidade das culturas nativas, elas ainda são consideradas por muitos como inferiores. O preconceito ainda está enraizado, sobretudo porque há um grande crescimento de movimentos fascistas levantados por conservadores, que ainda buscam defender que as culturas euro-

peias seriam superiores às demais.

Apesar destes movimentos conservadores, tanto dentro como fora da universidade, o curso de extensão *Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais*, coordenado pela professora Sheilla P. D. de Souza vem oferecendo o encontro intercultural entre professores e estudantes indígenas junto a estudantes do curso de Artes Visuais da UEM, visando a valorização e divulgação da cultura Kaingang no Paraná. Minha participação neste grupo, enquanto estudante do curso de Artes Visuais da UEM permitiu o conhecimento das possibilidades de interação durante o curso com professores indígenas do Colégio Estadual Gregório Kaetchok, na Terra Indígena (T.I) Ivaí, no Paraná. Em parceria com as professoras Raquel Rodrigues de Jesus e Jussara Padilha, que trabalham na Escola na T.I. Ivaí, desenvolvemos o presente estudo, a partir da criação coletiva na pintura de um cesto Kaingang.

Sendo um grupo que valoriza a presença e participação dos indígenas, sempre nos colocamos a conversar e debater com os membros do grupo sobre os mais diversos assuntos, relacionados à arte e cultura indígena. Assim nos colocamos no papel de ouvintes a fim de repassar estes saberes a favor da divulgação da cultura Kaingang.

O projeto da decolonialidade não é fundado no discurso acadêmico, tampouco trata de uma inovação intelectual, mas faz emergir conhecimentos que sempre existiram e que não encontravam espaço de apreciação, invisibilizados pelos saberes acadêmicos eurocentrados. Na consecução do projeto decolonial, percebe-se a preponderância da transculturalidade sistêmica, ou seja, explicita-se, no âmbito do encontro de culturas que os impactos culturais não afetam apenas as nações colonizadas, mas também as nações colonizadoras, possibilitando falarmos em transculturalidade [...] Entretanto, no volume, o colonizador conseguiu implementar a sua cultura com maior êxito do que o subjogado,

haja vista que o lugar ocupado pelo colonizador apresenta-se como lugar de poder hegemônico hierarquizado institucionalmente. (REIS; ANDRADE, 2018, p.6)

Dito isto, neste projeto fizemos debates em grupo e orientações para a escrita do texto desde do início de 2021 até a data de encerramento do projeto, prevista para setembro de 2021. Após os debates, que envolveram estudos sobre as relações interculturais na criação de um projeto de pesquisa em Artes Visuais (Rey, 1996), formamos os subgrupos. A ação proposta aos membros do grupo foi a criação em duplas, para criação de uma pintura sobre um cesto Kaingang, cujo tingimento original encontrava-se deteriorado pela ação do tempo. Para tanto estudamos sobre seus processos de confecção, história, diversos tipos de grafismos e formas de tingimento de sua matéria prima, um tipo de taquara, conhecida como taquaruçu (SANTOS, 2018).

Na proposta em realização fomos incentivados a escolhermos e explorarmos, com nossos parceiros de dupla, uma ideia para desenvolver a pintura. Junto com Jussara Padilha, professora Kaingang, definimos trabalhar na cestaria alguns aspectos sobre os sonhos na cultura Kaingang, isto é, elementos disparadores de desejos ou intenções. Assim, debatemos por meio de conversas pelo *WhatsApp*, diferentes assuntos para elaborarmos o projeto visual do cesto pintado e ressignificado a partir do que a dupla decidiu.

Considerando a escolha de Jussara, decidimos pintar algo que refletisse os sonhos partilhados pelo grupo de extensão: o sonho de que a cultura Kaingang, como a de muitos outros povos nativos do Brasil, sejam reconhecidos, respeitados e também valorizados por toda população brasileira. Conversamos sobre o sonho de que os indígenas ganhem espaços nas mídias, para que os ensinamentos e costumes destes povos não passem despercebidos pela população.



Figura 1. Cesto Kaingang utilizado para a pintura. Fotografia: Sheilla Souza, 2020

Para além dos sonhos dos participantes do grupo, procuramos também entender o que os sonhos significam para os indígenas Kaingang. Segundo Henrique (2017) ao falarmos de sonhos na cultura Kaingang temos a figura do *Kujá*, que carrega a responsabilidade da interação entre os mundos visível e invisível, possibilitando o acesso a cura de pessoas doentes, aos espíritos protetores, entre outros aspectos. Um dos trabalhos rea-

lizados pelos Kujás consiste em resgatar as almas de pessoas doentes que foram roubadas por *Venh-Kupring-Korég*, um espírito maligno. Para isso o *Kujá* deve ser guiado por um *Jacre*, que pode ser um animal para guiá-lo nos caminhos em busca da cura, sendo todos estes caminhos percorridos nos sonhos do *Kujá*. Uma das funções do *Kujá*:

Consiste num incentivo por parte dos mais velhos, que ao identificarem o bom desenvolvi-

mento físico e aptidão cognitiva da criança, a vão preparando para que quando alcançar a idade adulta, ela possa rumar à “floresta virgem” e encontrar o seu Jacre. (HENRIQUE, 2017, p.39)

Após a definição sobre a poética relacionada ao mundo dos sonhos e à espiritualidade Kaingang, passamos à realização da pintura.

Os cestos utilizados pelas duplas foram fornecidos pela coordenadora ao grupo, pois os havia adquirido há alguns anos para a realização de uma exposição. Por serem antigos, alguns necessitaram de alguns reparos, antes de serem passados para as duplas. Havia a opção de adquirir o cesto impermeabilizado com resina ou sem resina, pois aqueles que escolhessem por usar pigmentos naturais necessitariam do cesto sem resina, para que a taquara pudesse adquirir a coloração dos pigmentos à base de plantas.

Devido às condições do cesto que escolhemos, denominado por nós “Cesto dos sonhos”, optamos por utilizar um cesto impermeabilizado com resina e por isso foram utilizadas tintas industriais. Em um dos experimentos notamos que a tinta de tecido teve uma excelente absorção, como também uma ótima pigmentação, dando um acabamento fosco e sendo acessível, quanto ao valor.

Após a definição dos pigmentos passamos a pensar na relação do cesto com os grafismos ou marcas neles presentes. Na cestaria Kaingang há uma grande diversidade de grafismos, relacionados diretamente com a pessoa que produz o cesto. O povo Kaingang divide-se em dois sub-grupos: Kamé e Kainru (SANTOS, 2018) e os grafismos usados na pintura corporal e na cestaria Kaingang seguem a divisão clânica dos dois grupos. O grupo Kamé usa traços compridos e abertos e os Kainru utilizam formas fechadas, como quadrados, círculos, etc. Na cestaria Kaingang há vários tipos grafismos relacionados diretamente com aquele que produziu e esta divisão está ligada com a cosmovisão do povo Kaingang.

De acordo com os estudos realizados sobre os grafismos Kaingang (SANTOS, 2018, CAVALCANTE, 2013), soubemos que o cesto utilizado na nossa dupla possui grafismos ou marcas Kamé. Pensando em valorizar a participação da professora Kaingang Jussara Padilha, foi decidido manifestar a marca que lhe pertence, como forma de identificação dela com o cesto, como também do grupo que confeccionou o cesto. Além do significado da identificação de Jussara com o cesto, este grafismo também tem em seus significados relações com o sol, a direção Leste e o gênero masculino.

O trançado (wöfy) indígena é a representação da plástica visual da identidade cultural expressa em nível simbólico. Nos artefatos produzidos, além das questões utilitárias, são desvendados os códigos da etnografia indígena, pois no trançado sua expressão é inserida no sistema de representação visual específico da cultura Kaingang. Neste sentido[...]. Na cosmologia dual Kaingang encontram-se: os formatos compridos (téi) com grafismos abertos pertencentes aos Kamé e, por outro lado, os formatos baixos e fechados (ror) da metade Kairú e também a combinação dos dois padrões (ianhiá), definida como marca misturada. (SANTOS, p.9-92, 2018).

Originalmente o cesto que pintamos tinha a pintura feita com tons de vermelho e roxo, essas cores estavam localizadas na parte onde encontram-se os grafismos. Estas cores foram feitas com tingimento utilizando anilina, procedimento comum entre os artesãos Kaingang.

Decidimos utilizar na pintura do “Cesto dos Sonhos” tintas nas cores: azul, vermelho, branco, preto, amarelo e laranja. Utilizamos em grande parte da pintura do cesto a cor roxa, resultante da mistura entre azul e vermelho. Durante a pintura foram inseridos tons minimamente diferentes, o que agradou a dupla, pois pensa-



Figura 2. Cesto Kain-gang com pintura feita em parceria por Isabella Pires Vertuam Martins e Jussara Padilha. Fotografia: Isabella Pires, 2020

mos na associação das cores ligadas aos sonhos como algo mais abstrato e por sua vez, o fundo roxo com diferentes tons, nos davam uma sensação de mistério. Foram pintados na cor roxa os traços originais do cesto que representam a parte Kamé do cesto, sendo esta pertencente à marca clânica da família de Jussara.

Para que o cesto recebesse a pintura, foi necessária a aplicação de duas camadas de tinta branca, onde

se tinha originalmente a pigmentação vermelha, para depois receber o amarelo. Além do amarelo no centro das faixas foi pintado um tom mais claro de amarelo e, nas bordas, tons alaranjados para reforçar a impressão de brilho no centro. Este processo de pintura levou em torno de 50 horas de trabalho, durante uma semana. Já no lado de dentro do cesto foi decidido manter a pintura original, tendo em vista que estava em perfeito estado e não foi necessário fazer reparos.



Figura 3. Interior do cesto Kaingang pintado em parceria entre Isabella Pires Vertuam Martins e Jussara Padilha. Fotografia: Isabella Pires, 2020

A ideia de deixar o cesto intacto por dentro veio exatamente para preservar os grafismos e cores originais do cesto na parte interna. No interior da tampa do cesto foi colocada uma etiqueta com informações sobre o trabalho. A escrita foi feita à mão, enfatizando o fazer manual. Além do texto na tampa, o cesto tem também uma etiqueta com informações sobre sua produção. O grupo decidiu doar todos os cestos pintados para os professores indígenas, para utilização nas aulas. A etiqueta, portanto, poderá servir a eles como material comple-

mentar sobre as relações interculturais estabelecidas durante o processo. Tal conhecimento configura-se no âmbito da proposta decolonial, rompendo o eurocentrismo frequentemente presente no ensino de artes.

A desvinculação epistêmica proposta pela decolonialidade revela não só a colonização do saber, como a do poder e do ser também, pelas culturas dominantes. Uma forma de saber construído nos espaços liminares, nas fronteiras da diferença colonial, na perspectiva do subalterno, está deslocando e absorvendo as formas he-

gemônicas do conhecimento e empoderando novos movimentos de emancipação. (CUNHA, 2018.)

A experiência de ter o contato mais próximo com a cultura Kaingang, como também com os professores indígenas, foi muito gratificante, pois, aprendemos a observar os diferentes tipos de cestaria, como também conhecer aspectos de sua história. Acreditamos que os diversos conhecimentos consolidados com os estudos no grupo e com os professores indígenas, possam ser levados às salas de aulas no ensino de Artes, para que os estudantes de diversas escolas possam aprender com os povos originários e valorizar sua cultura, distanciando-se do atual panorama de colonialidade que ainda persiste na educação brasileira.

Referências

CAVALCANTE, Ana Luisa B. Lustosa et al. **A Iconografia Em Comunidades Indígenas**. Pro-jética, Londrina, v.4, n.2, p. 09-28, 2013.

CUNHA, Carlos Alberto Motta. **Apontamentos introdutórios sobre o desafio decolonial para as teologias latino-americanas**. Theologica Xaveriana, Bogotá, v.68, n.185, Fev./Jun., 2018.

HENRIQUE, Fernanda. **Por uma oniologia Kaingang: um breve levantamento etnográfico sobre o sonhar**. Dissertação de Mestrado em Antropologia, no Curso de Pós-Graduação em Antropologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2017.

MALLMANN, Kalinka Lorenci. SALES, Joceli Irai. OLIVEIRA, Andreia Machado. **DNA afetivo kamê e kanhru** – Concepções de uma prática colaborativa em uma comunidade Kaingang. Rebento, São Paulo, n.9, p. 298-320, 2018.

PALERMO, Zulma. **Arte y Estética En La Encrucijada Decolonial**. Del signo, Buenos Aires, 1ªEd, 2009.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina**. Dispositio, v. 24, n. 51, p. 137-148, 1999.

REIS, Maurício de Novais; ANDRADE, Marcileia Freitas Ferraz. **O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas**. Revista Espaço Acadêmico, Maringá, n. 202, Mar. 2018.

REY, Sandra. **Da Prática à Teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Revista Lusófona de Educação, Lisboa, p. 183-189, jun, 2009.

SANTOS, Tadeu dos. **Arte, identidade e transformações na cestaria kaingang da terra indígena Ivaí, no contexto de fricção interétnica**. Dissertação de mestrado, Programa de pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Maringá, 2018.

Isabella Pires Vertuam Martins

Estudante de graduação licenciatura em Artes Visuais, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

Jussara Padilha

Professora indígena do Colégio Estadual Gregório Kaetchok, na Terra Indígena (T.I) Ivaí, no Paraná.

Raquel Rodrigues de Jesus

Professora do Colégio Estadual Gregório Kaetchok, na Terra Indígena (T.I) Ivaí, no Paraná.

A TOXICIDADE DA ANILINA E O TINGIMENTO NATURAL NA CESTARIA KAINGANG

ANILINE TOXICITY AND NATURAL DYEING IN KAINGANG BASKET WEAVING

Elvira Nivagtanh Crespim

UEM

Florêncio ReKayg Fernandes

UFPR

Júlia Tiemi

UEM

Sheilla P. Dias de Souza

UEM

Resumo: O artigo reflete sobre experiências com pigmentos naturais em substituição à anilina para o tingimento da cestaria Kaingang. Dessa forma, verificamos a partir de experiências estéticas o uso de pigmentos naturais no tingimento da cestaria Kaingang como estratégia para a retomada de conhecimentos ancestrais, tomados a partir de uma intervenção artística com pigmentos naturais em um cesto Kaingang.

Palavras-chave: Ensino de Arte. Arte indígena. Tingimento natural. Anilina.

Abstract: *The article reflects on experiences with natural pigments replacing aniline for dyeing Kaingang basketwork. In this way, we verified, from aesthetic experiences, the use of natural pigments in the dyeing of Kaingang basketwork as a strategy for recovering ancestral knowledge, taken from an artistic intervention with natural pigments in a Kaingang basket.*

keywords: *Art Teaching, Indigenous ar, Natural dyeing, Aniline.*

A ausência de informação e orientação sobre o uso de produtos tóxicos para os indígenas

Nos encontros realizados pelo grupo de extensão Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais observou-se, na interação entre estudantes do curso de Artes Visuais da UEM e professores e artistas Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), que não há conhecimento sobre a toxicidade da anilina. O povo Kaingang que visita a cidade de Maringá para comercializar sua cestaria, costuma há muitos anos utilizar a anilina para o tingimento da taquara (*Guadua angustifolia*), matéria prima utilizada nos cestos.

De acordo com a ficha de informação de produto químico da companhia ambiental do Estado de São Paulo (CETESB) e estudos de Araújo; Silva; Carvalho e Suzuki (2016), a anilina, também conhecida como aminobenzeno, fenilamina ou óleo de anilina, tem a aparência de um líquido aquoso, sem coloração em condições ideais de temperatura e pressão, ou marrom, quando exposta à luz ou ao ar, com fraco odor e que afunda, lentamente na água. É classificada como uma substância tóxica. Como medidas de segurança é recomendável evitar o contato com o líquido e o vapor da anilina, que é tóxico quando aquecido. Deve-se utilizar roupas, luvas, botas e máscara facial de proteção para manusear baixas concentrações do produto.

A anilina é venenosa, se exposta à pele e ingerida, além de ser irritante para os olhos. Em caso de intoxicação, deve-se remover as vestimentas contaminadas, enxaguar com muita água e chamar um médico. No que diz respeito à poluição da água, a anilina é um óleo pouco solúvel em água, sem coloração e com cheiro moderado, sendo pouco tóxica para o ser humano e muito tóxica aos organismos aquáticos, com efeitos duradouros, ainda segundo os estudos citados.

Tiegs; Zambon; Campana; Nunes (2018) apontam que a anilina à base de álcool para tingi-

mento de madeira pode ser tóxica quando em contato com a derme. Dentre as substâncias que a compõem, algumas estão ligadas a casos de câncer na bexiga humana, irritação na pele e vias respiratórias. Outras substâncias podem ser absorvidas pela pele e causar efeitos como dor de cabeça, sonolência, tontura, perda de consciência, entre outros. Um componente corante xanteno, por exemplo, foi desenvolvido para o uso como para inseticida contra pragas.

Em conformidade com as pesquisas realizadas nas Faculdades Oswaldo Cruz (2003), a anilina apresenta diversos efeitos para a saúde, como irritação ao contato com a pele ou com os olhos; irritação da via respiratória, tosse, dispnéia, edema pulmonar ao ser inalada; irritação da via digestiva, náusea, vômito, dores abdominais, hipermotilidade intestinal e/ou diarreia, caso ingerida; podendo agir no sistema nervoso central, ocasionando cefaleia, depressão geral, tontura, torpor, vertigem, sonolência, narcose, perda de memória e possibilidade de dificuldade respiratória.

Considerando a necessidade de oferecer alternativas para o tingimento da taquara e tendo em vista a importância de retomar práticas ancestrais Kaingang que não oferecem riscos à saúde humana e ao meio ambiente iniciamos, junto aos indígenas Kaingang Florêncio ReKayg Fernandes e Elvira Crespin, a pesquisa e experimentação no tingimento com plantas e processos com o uso de cera de abelha jataí (*Tetragonisca angustula*).

Goj Than, as águas azuis

A criação *Goj Than* foi idealizada pelo professor Kaingang Florêncio ReKayg, Sheilla Souza e Júlia Tiemi, estudante do curso de Artes Visuais. Florêncio fez mestrado em Educação na UEM e é o único professor do grupo de extensão que não dá aula na Terra Indígena Ivaí, pois reside na Terra Indígena Rio das Cobras, também no Paraná.



Figura 1. Goj Than, águas azuis. Pintura com corantes naturais sobre cesto Kaingang. Julia Tiemi, Florêncio Reykág Fernandes e Sheilla Souza. 2021

A proposta de pintura do cesto (Figura 1) é uma homenagem ao avô de um membro da comunidade, chamado Olegário Goj Than. “Goj Than significa ‘águas azuis’ na língua Kaingang. Utilizamos corantes naturais como o jenipapo (*Jenipa americana*) e substâncias utilizadas como medicamentos, como o azul de metileno. Decidimos no grupo criar uma pintura com vários tons de azul sobre o cesto Kaingang, na homenagem ao avô de Florêncio. O trabalho foi transformado em uma colagem digital e fez parte da exposição Indígenas pioneiros em Mariguã¹.

1 <https://www.hojemais.com.br/maringa/noticia/cultura/exposicao-virtual-indigenas-pioneiros-em-mariguia-reune-24-obras-que-promovem-interacoes-esticas-e-interculturais>

Nhara

A obra “Nhara”, produzida por Elvira Crespin, é uma criação compartilhada entre ela e o coletivo Kókir, a partir das pesquisas com a planta crajiru (*Arrabiidea chica*) utilizada pelos Kaingang no tingimento da cestaria. Escolhemos os pigmentos naturais como uma forma de retomar conhecimentos ancestrais indígenas e uma alternativa ao uso da anilina, substância tóxica ao meio ambiente.

O trabalho fez parte da exposição “Nhara, memória de sinais ancestrais”, apresentada entre setembro e outubro de 2021 no Centro de Ação Cultural em Maringá (figura 2). A exposição é parte do projeto com o mesmo nome, contemplado no edital Convite às Artes Visuais, promovido pela Secretaria Municipal de Maringá.



Elvira relatou, durante o processo de criação de “Nhara” que sua avó costumava retirar as folhas da planta utilizada no tingimento da taquara (crajiru, cipó cruz ou penu va pé na língua Kaingang) e deixava secando embaixo da própria planta. Depois de seca a folha torna-se avermelhada, cor que é obtida após a fervura das talas da taquara.

Primavera Indígena

Os resultados obtidos a partir dos processos de criação compartilhada realizados no projeto de extensão mostraram aspectos fundamentais

para o fortalecimento de ações para a retomada dos saberes ancestrais Kaingang. Ainda há muito caminho a ser percorrido nas pesquisas junto ao povo Kaingang da Terra Indígena Ivaí. Destacamos a importância da associação Indigenista – ASSINDI – Maringá², local de moradia de Elvira e outros estudantes universitários indígenas e artistas Kaingang que lá se hospedam durante sua perma-

Figura 2. Vista parcial da exposição “Nhara, memória de sinais ancestrais”. Fotografia: Angélica Viscardi. Centro de Ação Cultural (CAC) – Maringá (PR), 2021.

² A ASSINDI existe em Maringá desde 1999 e tem sido referência no Estado do Paraná para a criação de centros de acolhida dos indígenas em outras cidades. Mais informações sobre a entidade podem ser acessadas no site: www.assindi.org.br

nência na cidade para a venda de sua cestaria. O reconhecimento de sua arte, por parte da população ainda é praticamente inexistente, contudo, é por meio de ações como exposições, feiras, palestras e a escrita coletiva sobre os conhecimentos indígenas, como é o caso do presente texto, que as mudanças começaram a surgir.

Referências

Anilina 2003. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/14925337/anilina-faculdades-oswaldo-cruz> > Acesso em: 29 set. 2021.

CETESB - Emergências Química - Produtos. Disponível em: < https://sistemasinter.cetesb.sp.gov.br/produtos/ficha_completa1.asp?consulta=ANILINA > Acesso em: 30 mar. 2021.

TIEGS, L. M. R.; ZAMBON, C. P.; CAMPANA, G. A.; NUNES, J. da S. O RISCO DO USO DE PRODUTOS NÃO-COSMÉTICOS: A ANILINA À BASE DE ÁLCOOL: Imagem: Power Corantes. **Revista Científica da Faculdade de Educação e Meio Ambiente**, [S. l.], v. 9, n. edesp, p. 590-596, 2018. DOI: 10.31072/rcf.v9iedesp.619. Disponível em: <<http://www.faema.edu.br/revistas/index.php/Revista-FAEMA/article/view/rcf.v9iedesp.619>> Acesso em: 30 mar. 2021.

JÚNIOR, Francisco Agostinho do Nascimento; ARAÚJO, Gabriel Guimarães de; SILVA, Jordana Tavares; CARVALHO, Kaccnny de Matos; SUZUKI, Lorryne Lins. **Planta de Produção de Anilina**. 2016. 185f. Graduação (Trabalho de Conclusão de Curso de Engenharia Química). Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: < https://bdm.unb.br/bitstream/10483/17256/1/2016_Francisco_Gabriel_Jordana_Kaccnny_Lorryne_tcc.pdf > Acesso em: 30 mar. 2021.

Elvira Nivagtanh Crespim

Estudante de Pedagogia na UEM.

Florêncio ReKayg Fernandes

Doutorando em antropologia pela UFPR.

Júlia Tiemi

Estudante do Curso de Artes Visuais na UEM.

Sheilla P. Dias de Souza

Artista e Professora adjunta na Universidade Estadual de Maringá (UEM), membro do coletivo Kókir e da Associação Indigenista – ASSINDI - Maringá

IMAGENS INVISÍVEIS¹

INVISIBLE IMAGES

Kennedy Piau

DAV-UDEL

Resumo: Um redemoinho de questões aflorara e conduz este texto: por que a produção imagética de determinados segmentos sociais se tornaram (e tornam-se) invisíveis para o mundo restrito da arte? Partimos de uma proposição de Argan sobre a arte como fruto do trabalho articulando técnica/operacionalização e mente/intelecto/imaginação. Assim, analisamos alguns aspectos da arte dos povos indígenas e sua apropriação pela arte contemporânea, promovendo um debate com pé na ancestralidade e outra no sistema das artes que prometem certa visibilidade a estes artistas invisibilizados pelo próprio sistema.

Palavras-chave: Arte indígena, arte contemporânea, passado colonial.

Abstract: *Several questions surfaced and led this text: why the image production of certain social segments became (and become) invisible to the restricted world of art? We start our text from a Argan proposition about art because of the work articulating technique/operationalization and mind/intellect/imagination. Thus, we analyze some aspects of the art of indigenous and other invisible peoples and their appropriation by contemporary art, promoting a debate based on ancestry and another on the art system that promise certain visibility to these artists made invisible by the system itself.*

keywords: *Indigenous Art, contemporary art, colonial past.*

¹ Versão atualizada de texto elaborado a pedido do professor Danillo Villa, Chefe da Divisão de Artes Plásticas (DAP) da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina.

Por que um quadro é uma obra de arte e uma saia tingida com batik¹ não?

Essa pergunta feita pela profa. Maria Amélia² me deixou e me deixa até hoje encafifado. A recente proposta do professor Danillo Gimenes Villa, chefe da DAP / UEL, para abordar a emergência de determinadas manifestações artísticas politizadas e politizantes, referenciadas, sobretudo, em questões indentitárias, renovou e inflou o encafifamento. Um redemoinho de questões afloraram: por que a produção imagética de determinados segmentos sociais se tornaram (e tornam-se) invisíveis para o mundo restrito da arte? Por que isso acontece? Quais condicionamentos históricos possibilitam o apagamento de produções e ou o estabelecimento de distinções? Porque ricas e complexas produções, do ponto de vista estético e semântico, não sobem ao podium dos jogos olímpicos das artes visuais e outras produções, talvez menos dotadas de instigantes formas simbólicas, recebem medalhas de ouro?

O questionamento reverberante da profa. Maria Amélia suscitou a retomada de um pequeno texto do Argan, em que ele expõe as dificuldades para se delimitar o campo da arte, devido à abrangência que envolve o fenômeno da produção-circulação-consumo/uso/fruição de obras de arte. Uma infinidade de obras muito diferentes entre si (em relação ao tamanho, à intencionalidade do produtor, às técnicas empregadas...), pode ser definida como arte. Argan diz que “uma obra é uma obra de arte somente na medida em que a consciência que a percebe a julga como tal” (ARGAN, 1994, p. 14). Pode-se entender, a partir do autor, que a obra de arte é uma coisa, um produto do trabalho humano

que articula técnica/operacionalização e mente/intelecto/imaginação. Essa coisa/obra pode ser apreciada pela sua forma, sendo forma aquilo que pode ser percebido.

Simultaneamente à retomada do Guia da História da Arte (especificamente do texto “O campo da Arte”) iniciei estudos sobre o pensamento de Pierre Bourdieu, com ênfase no seu conceito de “Campo”. Os dois autores, Bourdieu e Argan, juntamente com a experiência como gestor em um órgão público de cultura, encarregado de elaborar e implantar políticas públicas para as artes, colocaram a questão se a saia de batik é ou não é uma obra de arte em outro patamar de reflexão. O entendimento sobre as “leis invariantes”, que estruturam e colocam em funcionamento os campos da produção simbólica, acentuou a percepção do caráter excludente e elitista que predomina nas lutas travadas no interior do campo das artes visuais.

Hoje tendo a pensar que a obra de arte é uma coisa e a “Arte” é um sistema de ideias e valores que cria as condições para a formulação dos juízos de valor sobre as coisas/obras. Os critérios que possibilitam julgar as obras são historicamente condicionados. Os gostos estéticos são particulares e cada experiência estética é única. Mesmo porque, cada pessoa possui peculiar maneira de perceber e simbolizar tal percepção. Todavia, nossa subjetividade é construída socialmente nas relações que estabelecemos com o mundo. Para um determinado segmento de pessoas um artefato indígena pode ser uma obra de arte e uma escultura do Fajardo não. Pode não ser considerada uma obra de arte a quinta sinfonia de Beethoven e ser considerada uma obra musical a gravação de ruídos/sons de uma floresta. Não tenho encontrado evidências de que exista algo que emane de uma obra e garanta a ela, a princípio, o estatuto inquestionável de obra de arte. A definição se uma deter-

1 Técnica de tingimento em tecido artesanal

2 Maria Amélia Bulhões Garcia, profa. Dra. do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Pergunta feita em aula do mestrado em Artes Visuais, realizado entre 1997 e 1999.

minada obra é obra de arte não está baseada em leis naturais e universais, é uma definição arbitrária e conjuntural. Cada sociedade em cada época estabelece os valores/critérios que possibilitam julgar se uma obra é ou não arte.

Então uma saia de batik pode ser uma obra de arte? Sim, se a pessoa que a percebe a julgar como tal. Mas, porque que cargas d` água geralmente não consideramos a bendita saia de batik como obra de arte?

O conceito de sistema das artes (formulado a partir do conceito de campo de Bourdieu) pode indicar como e porque a saia de batik, ficou e continua ficando de fora dessa festa sistêmica da arte. O sistema das artes é o “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da ‘arte’ de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”. (GARCIA, 1991, p.29)

O estudo sistêmico da arte indica o deslocamento de foco da obra e ou do artista para as relações autor-obra-intermediário-público/consumidor, possibilitando uma abordagem mais ampla e complexa do fenômeno artístico. Para vários autores o sistema das artes é um campo em disputa que possui uma lógica e uma estrutura que opera como instrumento de exclusão e dominação. Quando me refiro ao sistema das artes não me refiro a toda produção plástica, de todas as comunidades humanas, desde os tempos imemoriais. O que denominamos como artes visuais, representa uma parcela da produção visual, que o sistema das artes, a partir de critérios por ele estabelecidos, define como arte, recebendo o consentimento, como tal, da maioria da sociedade. Nesse sentido, o sistema das artes plásticas funciona como um circuito restrito (artista, marchands, críticos,

curadores, editores, galerias, museus, mídia...) que define suas formas de produção e os critérios de avaliação destas produções. No interior deste sistema se desenvolve uma luta, em que cada membro, indivíduo e ou instituição, busca o reconhecimento dos demais participantes do sistema, estabelecendo uma hierarquia, na qual quanto mais reconhecido ou legitimado, mais alto é o posto que se ocupa e maior é o poder de intervenção no interior do sistema. Esse sistema de relações se desenvolveu ao longo do tempo, exigindo daqueles que dele participam um determinado capital cultural³ que não está à disposição de todos. Nesse sentido, é correta a afirmação de Bourdieu de que “a principal função da arte é de ordem social. A prática cultural serve para diferenciar as classes e as frações de classe, para justificar a dominação de umas pelas outras.” Se, como afirma Marx, o pensamento dominante de uma época tende a ser o pensamento da classe dominante daquela época, o conjunto de ideias e valores que permitem reconhecer a qualidade de arte em uma obra tende a ser o conjunto de ideias e valores que a classe dominante tem (e impõe) sobre o que é uma obra de arte. Assim, aqueles indivíduos e instituições que participam do sistema das artes visuais impõem uma

dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação. Marginaliza-se, assim, a elaboração simbólica dos estratos sociais não integrados no sistema, estabelecendo-se mecanismos de distinção que legitimavam a dominação social preexistente, da qual o sistema era também resultante. Esta distinção passou a funcionar, (...) como estratégia de poder político dentro da sociedade:

3 Capital cultural é o conjunto dos instrumentos de apropriação dos bens simbólicos, como também, os produtos intermediários e equipamentos necessários à geração do bem simbólico final. Ver Teixeira Coelho, Dicionário crítico de política cultural, e Pierre Bourdieu, Economia das trocas simbólicas.

uma estratégia que se torna mais eficiente, na medida em que é mais mascarada, aparecendo como legítima. (Idem)

A dominação simbólica sobre os demais produtores de imagens excluídos da participação no sistema das artes contribui para marginalizar a elaboração simbólica desses segmentos sociais não integrados no sistema, inclusive as (os) produtorxs de saias de batik.

A consciência do caráter distintivo do sistema das artes, fruto do seu processo histórico de desenvolvimento, pode jogar luzes sobre a sub-representação de determinados seguimentos sociais no mundo da arte. A relativa autonomia do sistema das artes não garante a sua plena autonomia em relação a outras dimensões do mundo. O sistema das artes não paira acima das relações sociais, ele está inserido na estrutura e contribui com o funcionamento do sistema de produção capitalista. O mu(n)do da arte costuma ser silencioso com as marginalizações. Não dá voz a quem não interessa. O sistema das artes não é alheio aos processos de exploração do trabalho, dominação ideológica e discriminações relacionadas a gênero, orientação sexual e aspectos etno-raciais e religiosos. Pelo contrário, muitas vezes, sem que se perceba, o sistema reafirma esses processos de exclusão. Assim, o caráter machista e misógino da nossa sociedade tende a minimizar a importância das mulheres na produção de obras ao longo da história da arte. Não por carência de capacidade, mas por sub-representação e repressão mesmo. Algo análogo acontece com a arte afro-brasileira e indígena, bem como com as produções das comunidades Lgbtqi+ e das camadas populares mais pobres. Vira tudo, pejorativamente falando, folclore, arte popular e ou arte engajada. O problema é que essas palavras carregam forte tom pejorativo em determinados contextos, in-

clusive na academia. A resistência às representações de setores oprimidos, aos seus temas, performances, bandeiras, desejos, aspirações e poéticas era notável não faz muito tempo.

Mas, como os preconceitos e exclusões disseminaram-se nessas paragens colonizadas? É da própria lógica do sistema que importamos dos colonizadores: subjugar/eliminar à concorrência. Além disso, a história do desenvolvimento do próprio sistema das artes pode fornecer uma melhor compreensão dos processos de marginalização. Por exemplo, a triste herança do nosso passado colonial - machista/patriarcal, elitista, racista, escravocrata, homofóbico, cristão e devastador - transpassa as condições de produção e de consumo de arte no Brasil desde sempre. É necessário descolonizarmo-nos para nos entendermos como segregadores que, quero crer, não queremos ser.

Também uma corrente teórica que circula pelo sistema das artes pôde impactar na desvalorização das obras produzidas por extratos sociais marginalizados, o formalismo. A especialização das atividades artísticas, a partir do Renascimento e a diversificação dos produtores e consumidores de obras de arte, criaram-se as condições favoráveis para o processo autonomização da arte. A relativa autonomia do campo da arte impulsionou o desenvolvimento da teoria pura da arte. Essa teoria, segundo Merquior, está relacionada ao desenraizamento social da arte:

[...] voltando as costas à verdade do vínculo entre arte e cultura, o formalismo quer especializar a arte. No entanto é precisamente com isso que trai a falsidade de sua pretensão de fugir a todo nexo com a cultura: pois o mito da especialização não é "acultural"; ao contrário, é uma das marcas mais problemáticas da civilização contemporânea. O ideal de especialização absoluta da arte pura e das teorias estéticas isolacionistas reproduz de modo deploravelmente mecânico e acrítico,

as tendências mais cegas da cultura vigente. Longe de livrar-se do cultural, o formalismo se rende ao automatismo da cultura; imita servilmente aquilo mesmo que se nega a reconhecer e a enfrentar (MERQUIOR, 1974, p. 216).

Para os defensores da arte pela arte, a forma é possuidora de uma evolução própria, quase natural, não carece de dar sentidos aos sentidos. É a forma pela forma, significante sem significado, que deseja nada significar. A imagem, tende a ser entendida como forma corrompida pelo significado. Muitos querem ser “artista abstrato”, mesmo que saiba mais concretizar do que abstrair... O formalismo inibe a potência da imagem. O pacto de falar para o umbigo reduz a balburdia a um sussurro quase inaudível. Falar menos, baixo e difícil leva ao isolamento. Isolada do mundo, a arte fragiliza-se como agente crítico da cultura.

Par e passo com o formalismo caminha o discurso de que a boa arte não deveria imiscuir nas searas das relações de poder. Uma arte imaculada sem vínculos mundanos com a política. Interessante que esse discurso incida mais quando o que está em tela são obras de segmentos sociais subalternizados. A pergunta continua valendo: A quem interessa politicamente a despolitização da arte?

No entanto, cabe ressaltar que apesar do caráter distintivo dos sistemas das artes, da herança colonial, do formalismo exacerbado e das tentativas de despolitização das produções artísticas, o próprio sistema tem, há algum tempo, incorporado potentes artistas e obras vinculadas às questões identitárias e aos segmentos sociais subalternos. Artistas que não abdicam da capacidade de agir, que produzem obras esteticamente instigantes, que expressam a dor e a delícia de ser o que é. Combatem as normatividades homogeneizantes expondo os nervos que os oprimem. São obras potentes, politiza-

das e politizantes que apontam a alteridade, a liberdade e a autonomia dos sujeitos como perspectiva.

Pode ser mais uma estratégia de cooptação do sistema na perspectiva de sua renovação. Mas, também pode ser resultado do aumento do nível de organização desses seguimentos sociais marginalizados. O nível e a amplitude da organização social impõe novos parâmetros de representatividade. A ampliação e diversificação dos meios de produção favorecem as emergências das margens. Com a arte pública urbana e a arte ambiental desloca-se os espaços de circulação e recepção das obras. O entrecruzamento de crises (civilizatórias, sanitárias, econômicas, ambientais) indicam um futuro trágico e carregam a vida de urgência. Força-se a superação das produções e dos discursos para dentro, que dificultam o diálogo da arte com o resto do mundo. É preciso falar ao mundo, é necessário que o mundo ouça. Não há muito tempo e há muito ruído.

É importante que as novas e aguerridas produções artísticas não sejam desqualificadas, como se toda obra que faz referência a temas políticos latentes tivesse obrigatoriamente formas pouco instigantes. A miséria formal de algumas produções reconhecidas como “arte engajada” (como se alguma obra não fosse...) não deve ser justificativa para punir o conjunto das obras que questionam as relações de poder.

Defender a legitimidade das produções artísticas de artistas articulados com os movimentos sociais identitários não significa entendê-las como instrumento pedagógico reducionista para os simples e tradicionais métodos de agitação política. Está correta a profa. Marilena Chauí quando afirma que geralmente quando a esquerda está afastada do poder do Estado ela se interessa pela arte. Para compensar esta falta de poder, ela tende a querer preencher as

consciências das pessoas. Para essa compreensão da função social da arte (como agitação política) o que interessa fundamentalmente é a mensagem que se deseja passar. As artes visuais tornam-se meros instrumentos de persuasão e convencimento a serviço da política. Os aspectos cognitivos, técnicos e formais característicos e específicos da produção artística tendem a ser menosprezados em detrimento do conteúdo das mensagens a serem veiculadas. Tal concepção da função social da arte como instrumento pedagógico, tanto no que se refere à distorção da ideia de educação pela arte quanto de agitação das consciências (interpretação equivocada do pensamento de Gramsci) é uma concepção reducionista que, no intuito apressado de ampliar o papel político da arte, acaba por reduzi-lo. Ou seja, o excesso de politização da arte via instrumentalização pedagógica acaba por limitar o que na arte, como virtual agente de transformação social, é politicamente mais interessante e produtivo: a tendência de ampliar a liberdade. As regras da pedagogia, que tendem a neutralizar o viés subversivo da produção artística em nome da facilidade de comunicação com as massas e que forçam a simplificação formal, técnica, cognitiva e linguística da arte, são avessas aos objetivos de construção de um mundo melhor para todos, pois, por um lado obstaculizam o desenvolvimento da percepção, imaginação, criatividade, capacidade de resolução dos problemas e formação crítica de valores estéticos⁴ e, por outro, fazem com que os artistas se acomodem, enquadrando suas produções em limites cujos códigos já são previamente reconhecidos e aceitos pela sociedade. Esse pedagogismo de esquerda tende a cercear, a restringir as experimentações e as inovações

formais que em arte são inovações de conteúdo, já que artisticamente conteúdo é forma, e forma é conteúdo. Qualquer alteração na forma altera o sentido ou o conteúdo da obra; qualquer mudança no sentido ou conteúdo da obra pressupõe uma mudança formal. Todo cerceamento às experimentações e às inovações formais é um obstáculo ao desenvolvimento crítico e criativo da arte.

Durante um tempo fiquei pensando: Quem sabe num futuro próximo a saia de batik possa estar no museu revolucionário da arte... Ou não... Vai depender das mudanças operadas no sistema das artes/sistema de produção capitalista. E esses sistemas estão em crise. Aliás, como sempre.

A crise reverbera e observamos alguns abalos no sistema das artes, que passou a incorporar artistas e obras antes marginalizadas. É o que acontece com a arte indígena contemporânea nunca tão representada na Bienal de São Paulo como agora em 2021. Com um pé na ancestralidade e o outro no sistema das artes esses artistas podem tecer bandeiras com as saias de batik, problematizando critérios e condutas do sistema... Isso não é pouco!

Referências

ARGAN Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. 159 p.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **Considerações sobre o sistema das artes plásticas**. Porto Arte; revista do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n.3, ano 2: 26-34, maio 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. Problemas de história da estética e de teoria da literatura, in **Formalismo e Tradição**: o problema da arte na

4 Ver SAUNDERS, Robert J. Arte educação (1). In: Teixeira Coelho. Dicionário crítico de política cultural p.55-58.

crise da cultura. São Paulo: Forense - Universitário - Edusp, 1974.

SAUNDERS, Robert J. Arte educação (1). In: Teixeira Coelho. **Dicionário crítico de política cultural**; cultura e imaginário. São Paulo: FAPESP-Illuminuras, 1997. p.55-58.

Kennedy Piau

Professor associado do Departamento de Arte Visual da Universidade Estadual de Londrina. O autor possui graduação em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas pela UFU, mestrado em Artes Visuais pela UFRGS e mestrado e doutorado em Humanidades pela Universidade Autônoma de Barcelona/ES. Foi Diretor de Patrimônio Cultural e de Ação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina e Diretor da Casa de Cultura da UEL. Tem experiência na área de Política Cultural, com ênfase em Políticas Públicas, atuando principalmente nos seguintes temas: poéticas visuais, culturas tradicionais, escultura, teorias da arte, arte-educação, política cultural e sistema das artes. Publicou em 2005 o livro “Políticas públicas e sistema das artes” pela EDUEL. Em 2009 recebeu o prêmio Bolsa Funarte de Produção Crítica sobre as Interfaces dos Conteúdos Artísticos e Culturas Populares. Publicou, em 2012, o livro “No Caminho dos Encantantes: Contaminações estéticas com a arte popular”, edição da Eduel/Promic.

OBJETOS MESTIÇOS: FOME DE MISTURA

MESTIZO OBJECTS: MIXING HUNGER

Coletivo Kókir

Formado pelos artistas Tadeu dos Santos Kaingang e Sheilla Souza, o Coletivo Kókir apresenta em suas criações questões relacionadas às culturas indígenas na contemporaneidade. Kókir significa fome na língua Kaingang. Tadeu e Sheilla são também professores no curso de Artes Visuais na Universidade Estadual de Maringá, Paraná (UEM), no Sul do Brasil e membros da Associação Indigenista – ASSINDI – Maringá. O diálogo entre arte, cidade e povos indígenas configura-se em diferentes meios, como instalações, pinturas, vídeos, performances e publicações, entre outros. Muitos dos trabalhos realizados pelo coletivo buscam a reflexão sobre a importância dos saberes indígenas em interações com grupos, comunidades e artistas indígenas e não indígenas..

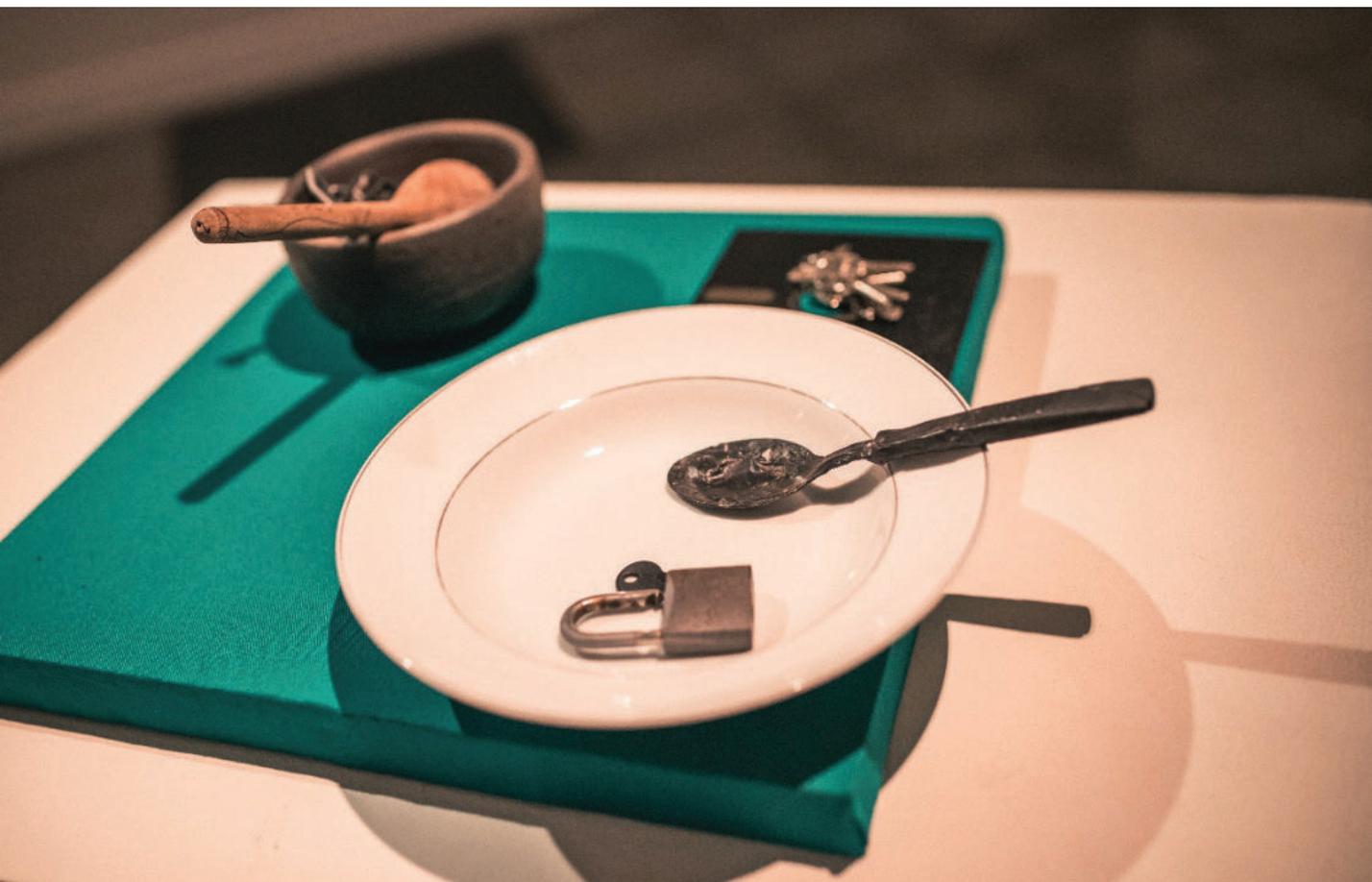


Fotografia: Jackson Yonegura

Neste ensaio visual são apresentados nove trabalhos: uma criação individual com o título “Retrocesso” (2021) e as demais imagens que fazem parte de duas diferentes séries e de um vídeo. As séries são: “Lugar inespecífico” (2018) e Autodela-
ração” (2021) e o vídeo “Claviculario, uma exposição desconfinada” (2020). “Retrocesso” (2021) é uma colagem digital feita a partir de uma escultura em metal, realizada pela fundadora da Associação Indigenista – ASSINDI – Maringá, Darcy Dias de Souza. A escultura apresenta a imagem do mapa do Brasil preso por correntes fixadas em um círculo. A partir de uma fotografia do mapa a imagem foi invertida digitalmente com o acréscimo de elementos na cor vermelha, que remetem ao foco de uma arma. “Retrocesso” tem uma estreita ligação com dois trabalhos apresentados neste ensaio: os dois frames do vídeo “Claviculario, uma exposição

desconfinada”, onde se vê um coração de argila, também acorrentado, assim como a imagem de um prato vazio com uma colher e um cadeado, entre outros objetos. O vídeo foi feito com filmagens da exposição Claviculario, de autoria de Tadeu dos Santos Kaingang. A exposição foi contemplada no prêmio Convite às Artes Visuais, promovida pela Secretaria Municipal de Maringá. Ocorreu que, na ocasião da abertura da exposição, em 17 de março de 2020 a prefeitura de Maringá decretou medidas de isolamento social, sendo a exposição fechada portanto, no mesmo dia em que seria aberta ao público. Por este motivo o coletivo produziu o vídeo com a parceria do músico Petrônio Lorena e da família do músico Walter Smetak, que cedeu os direitos de uso de uma música que compõe a trilha sonora do vídeo. Correntes e cadeados, juntamente com a inversão do mapa sinalizam o

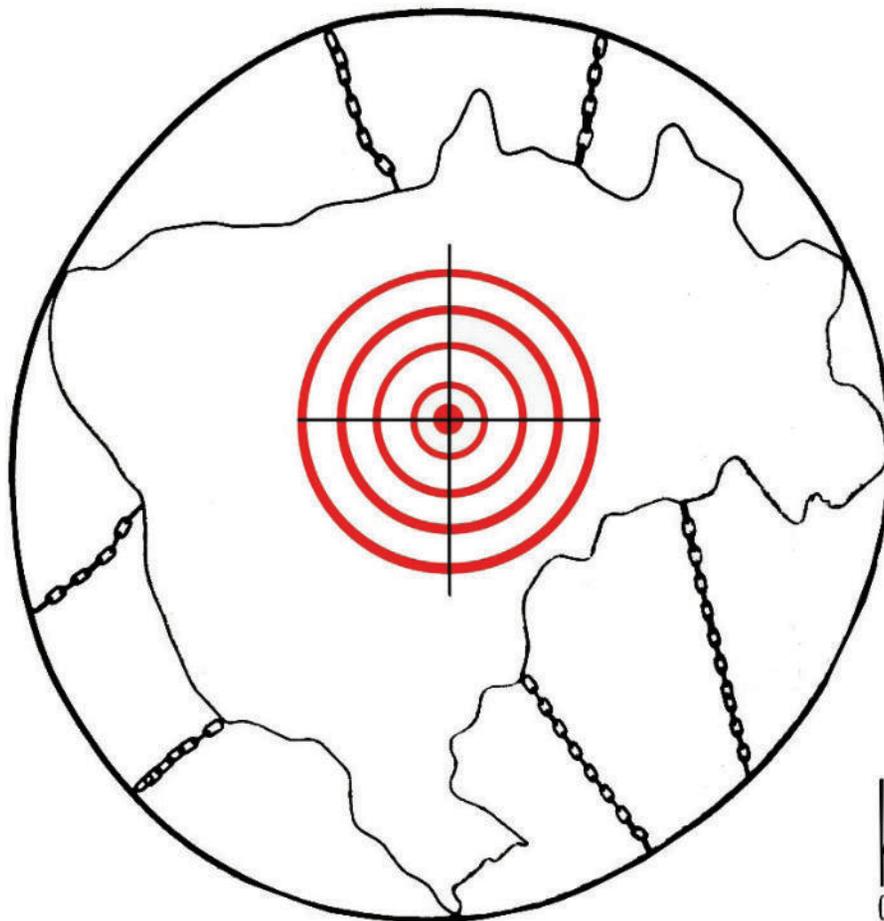
COLETIVO KÓKIR.
Frame/Videoarte. Claviculario, uma exposição desconfinada, 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=QtHiAw-jSu4k>

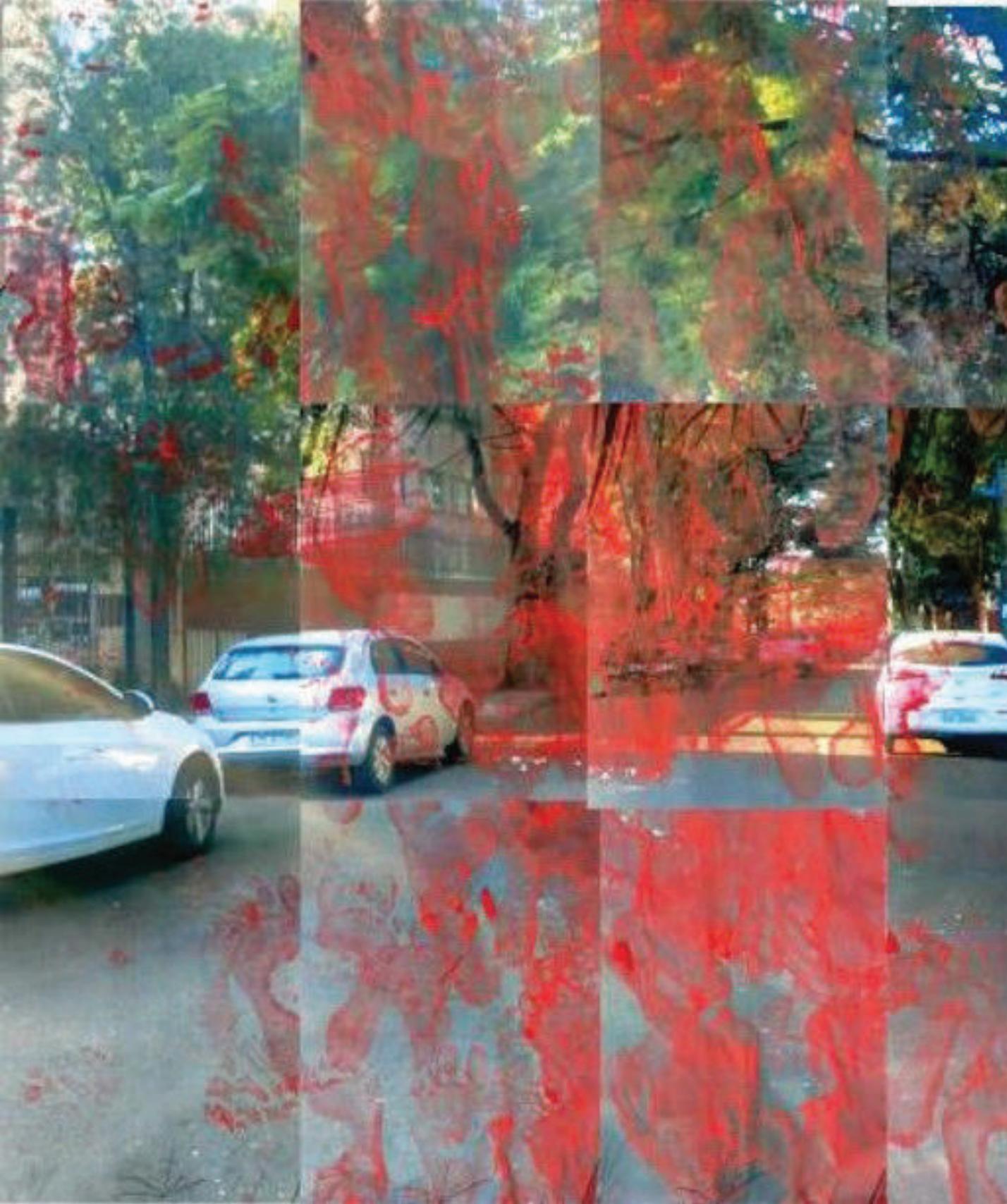


posicionamento crítico manifesto no movimento Levante pela Terra, no qual indígenas de todo Brasil buscam defender-se das políticas governamentais que visam a implantação de um projeto de Lei (PL 490), conhecido como Marco Temporal. Nesse sentido, a fotografia da performance “Auto-declaração” também dialoga com as imagens anteriores ao apresentar um corpo unido a um cesto Kaingang por meio de um cordão. A reflexão sobre questões ligadas aos territórios e identidades indígenas no Brasil também permeia os trabalhos da Série “Lugar inespecífico” criada entre o coletivo e o povo Tupinambá de Olivença (BA) durante a

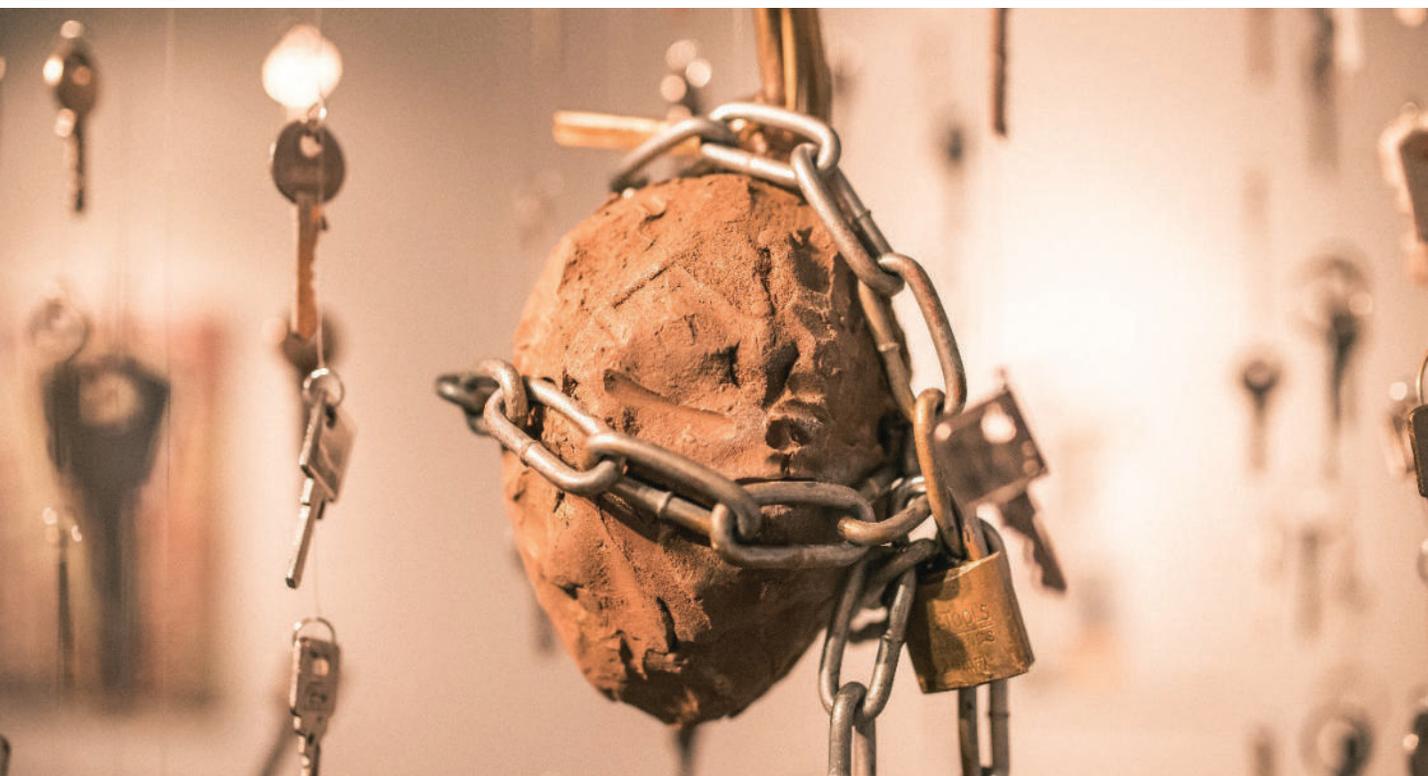
realização da residência artística promovida pela ONG Thdewá “Arte Eletrônica Indígena - (AEI) em 2018. Parte das obras produzidas na residência podem ser vistas na exposição virtual “Sonho dos Encantados” produzida pelo coletivo, com curadoria de Jussara Oliveira, disponível na plataforma Kunstmatrix. As colagens digitais que compõem a série “Lugar inespecífico” são cocriações realizadas com crianças, jovens e adultos da comunidade Tupinambá de Olivença a partir da escuta de seus sonhos, que foram transformados coletivamente nas imagens da série.

COLETIVO KÓKIR. Retrocesso, 2021. 70 x 90 cm. Colagem digital.











Créditos das imagens

COLETIVO KÓKIR E POVO TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA. Sonho de Cacau, 2018. 70 x 90 cm. Fotografia digital.

COLETIVO KÓKIR, POVO TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA E LOUISE BOTKAY. Sonho Tupinambá na Rua de Mém de Sá - Rio de Janeiro, 2018. 70 x 90 cm. Impressão fotográfica de colagem digital.

COLETIVO KÓKIR, POVOS KAINGANG E TUPINAMBÁ. 2018. 70 x 90 cm. Impressão fotográfica de colagem digital

COLETIVO KÓKIR. Frame/Videoarte – Clavicular, uma exposição desconfinada, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=QtHiAwjSu4k>

COLETIVO KÓKIR, POVO TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA E HÉLDER CAMARA JR. Terra Livre: Sonho de Todos, 2018. 70 x 90 cm. Impressão fotográfica de colagem digital.

ARTIGOS

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: DECOLONIALIDADE E REANTROPOFAGIA

CONTEMPORARY INDIAN ART: DECOLONIALITY AND REANTHROPOGAGY

Gloria Alejandra Guarnizo Luna

UFSC

Maria Bernardete Ramos Flores

UFSC

Sabrina Fernandes Melo

PPGAV/UFPB

Resumo: O artigo reflete sobre a dimensão decolonial da arte indígena contemporânea pela tática da (re)antropofagia e da insurgência, pela abordagem da produção de artistas indígenas, que mesclam referências cosmológicas e visualidades indígenas com apropriações de cânones artísticos, linguagens e tecnologias do Ocidente. Artistas que ocupam os espaços institucionalizados e se inserem no mercado de arte contemporâneo, promovendo fissuras nas narrativas hegemônicas sobre os povos originários do Brasil. Esse fenômeno, que aparece na cena da arte contemporânea brasileira, será percebido em diálogo com o pensamento, as ações e as poéticas de dois artistas indígenas, reconhecidos no Brasil e no exterior. Jaider Esbell, que traz os fundamentos do que se configura como Arte Indígena Contemporânea, e Denilson Baniwa, que concebe a Arte Puçanga e seu poder de insurgir, enfeitiçar e curar feridas coloniais.

Palavras-chave: Arte indígena contemporânea, decolonialidade, reantropofagia.

Abstract: *The article reflects on the decolonial dimension of contemporary indigenous art, through the tactic of (re)anthropophagy and insurgency, through the approach to the production of indigenous artists, who mix cosmological references and indigenous visualities with appropriations of Western artistic canons, languages, and technologies. Artists, who occupy institutionalized spaces and enter the contemporary art market, promoting fissures in the hegemonic narratives about the original peoples of Brazil. This phenomenon, which appears in the Brazilian contemporary art scene, will be perceived in dialogue with the thoughts, actions and poetics of two indigenous artists, recognized in Brazil and abroad. Jaider Esbell, who brings the foundations of what is configured as Art Contemporary Indigenous, and Denilson Baniwa, who conceived the Puçanga Art and its power to insurrect, bewitch and heal colonial wounds.*

Keywords: *Contemporary indigenous art, decoloniality, reanthropophagy.*

Arte que Insurge

Ações decoloniais, como atos de insurgência, são percebidas nas obras, nas vozes e na agencividade dos artistas indígenas contemporâneos. Na *Live*¹ levada ao ar, no dia 20 de abril de 2020, pela Rádio Yandê, radiodifusora indígena, criada em 2013, com sede no Rio de Janeiro, a jornalista indígena Daiara Tukano mediou a conversa entre Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Naine Terena, artista que se destaca na prática da curadoria de arte indígena. Na conversa, a certa altura, Jaider Esbell disse que a sua arte, as suas publicações e o trabalho dos artistas indígenas contemporâneos têm “a nossa mão, a nossa voz, o que está sendo dito por nós, verbalizando, corporificando, expressando” (ESBELL, 2020a). E com ênfase na voz e na imponência corporal, afirma: “Vamos escutar a nós mesmos [...]. A década da *Arte Indígena Contemporânea* é uma década de escuta [...] a gente se expõe [...] e depois a gente tem que escutar as demandas [...] dos mais velhos, das comunidades e da Academia”. Para Esbell (2020a), a relação, “maldita e desejada”, com a Academia é importante e “deve ficar cada vez mais íntima”.

Para nós, pesquisadoras, que temos lido autores (as) dos estudos pós-coloniais e seus desdobramentos conceituais que levaram ao pensamento decolonial, vimos nas palavras de Jaider Esbell uma experiência que coloca em

¹ Usamos a palavra *Live* grafada com maiúscula, considerando sua singularidade nesse artigo. Como estamos em tempo de pandemia, da COVID-19, as fontes principais deste artigo são as lives, não só pela impossibilidade da pesquisa presencial nos acervos físicos, mas especialmente porque a live, o talk show ao vivo, nas plataformas on-line, tornou-se um meio, talvez o principal, no qual as coisas acontecem. A exposição do artista indígena, sua voz e sua performance, seu ativismo e suas pautas de luta pela vida, pela terra e pela sua cosmologia, foi especialmente facilitada pelo uso dessa tecnologia, ao ponto de produzir, inclusive, um dinamismo ao movimento que se expande com alcance significativo.

prática aquilo que o pensamento acadêmico vinha prometendo. Saímos da teoria e encontramos a *práxis*. *Voz-praxis*, *corpo-praxis*, *visibilidade-praxis*, *gesto-praxis*, um agir político-pensante-estético, uma arte-ativismo, uma *arte decolonial* como insurgência do colonizado. Por que decolonial e não *descolonial*, palavra usada em algumas situações e por alguns outros autores? Para nós, no caso da arte indígena contemporânea, a referência à pedagogia norte americana naturalizada equatoriana, Catherine Walsh, faz todo o sentido. Para ela, a partícula *des* pode dar a ideia de que em algum momento, se passaria de uma situação colonial a uma não colonial, como se fosse possível que seus padrões e traços deixassem de existir ou que devêssemos apagar todo um patrimônio cultural instituído. Com este jogo linguístico, com a palavra *decolonial*, sem a partícula *des*, o que se põe em evidência são posturas, posicionamentos, horizontes e projetos de resistir, transgredir, intervir, insurgir, criar e incidir. “Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual se puede identificar, visibilizar y alentar lugares de exterioridad y construcciones alter-(n)ativas” (WALSH, 2013, p. 25).

Decolonialidade pelo viés da insurgência e do ativismo configura o movimento da arte indígena contemporânea, ao abalar e questionar a estrutura colonialista calcada em preconceitos, exclusões, apagamentos e apropriações. Jaider Esbell, na mesma conversa da Rádio Yandê, fala de sua obra *Carta ao Velho Mundo*² (2018-2019), um trabalho artístico de intervenção em um livro de luxo de História da Arte. O artista rasura a 400 páginas, sobrepõe imagens indígenas borrando imagens consagradas da história da arte, enxerta textos curtos com palavras que evocam

² Dados da obra estão disponíveis em <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>>. Acesso em 11 mar. 2021.

a barbárie da colonização. Em um ato de (re)an-tropofagia, Jaider devora as páginas do livro de história da arte canônica, aquela que silenciou e ao mesmo tempo se apropriou das artes não europeias.

Carta ao Velho Mundo foi selecionada para a *Bienal de São Paulo* de 2020, contudo, o mais importante a assinalar aqui foi o fato de Jaider ter levado a obra na *Itinerância* de 40 dias pela Europa em 2019, organizada por Daiara Tukano e Ailton Krenak. A incumbência de Jaider Esbell nessa ‘viagem de retorno’: realizar uma performance da *Carta ao Velho Mundo*: “seria exatamente o indígena sair daqui, não exatamente levado por ninguém, mas através de uma articulação autônoma, e levar essa devolutiva de toda essa questão para alguns palcos da arte europeia” (ESBELL, 2020a).

O simbolismo da ‘viagem de retorno’ está na inversão do caminho, não só espacial, sair da ‘colônia’ em direção à ‘metrópole’, mas na ação crítica da episteme ocidental. Segundo Edgar-do Lander (2005), a colonialidade, para além do legado de desigualdade e injustiças sociais que resultou da colonização e do imperialismo modernos, há o legado epistemológico euro-cêntrico que impede de compreender o mundo a partir do próprio. Ou seja, a colonialidade – a matriz do pensamento moderno que concebeu e gerou as estratégias para manejar as relações entre as metrópoles e o mundo não europeu, compõe-se de uma estrutura complexa de níveis entrelaçados, que abarca não somente o controle da economia, da autoridade, dos recursos naturais, mas também do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. (GÓMEZ e MIGNOLO, 2012, p.8)

O trabalho do *Yaguarete*, performance do homem-onça apresentada na 33ª Bienal de São Paulo em 2018, sobre a qual falaremos adiante, significa para Denilson, “raspar a escó-

ria”, os sedimentos de todos os preconceitos e todo tipo de sujeiras construídas pelo progresso, responsáveis pelo afastamento das pessoas com o meio natural, daquilo que é próprio de uma cosmologia indígena.³ Na primeira vez que ouvimos a *Live* da Yandê, a palavra “escória” nos soou “história” e a expressão “raspar a escória” nos soou “escovar a história”. O som dessas palavras produziu-nos empatia pois vemos nelas ressonâncias das palavras do filósofo alemão Walter Benjamin da Tese 7, de *Sobre o Conceito de História*. A tarefa do historiador é “escovar a história a contrapelo”, considerando que a cultura não é isenta de barbárie, como também não é isenta de barbárie a transmissão da cultura (BENJAMIN, 1987, P. 225).

Ao nosso ver, nos dois últimos esteios da colonialidade – subjetividade e conhecimento -, é onde a arte indígena contemporânea, bem como a literatura e o pensamento dos intelectuais indígenas (DANNER, 2020), coloca em prática a insurgência decolonial. Se as culturas artísticas hegemônicas fizeram parte da matriz colonial dos poderes, dos saberes, das representações, das visualidades e das identidades, então, encontra-se nas artes o lugar onde se criam espaços de subversão. De acordo com Pedro Pablo Gómez Moreno e Walter Mignolo (2012, p. 8): “La subversión y la novedad (y la subversión como novedad) fueron ambos conceptos claves para marcar la singularidad del arte decolonial.”

Ao escavar histórias soterradas, ao ocupar espaços da

3 O Yaguareté de tempos muito antigos, onde pessoas e bichos tinham um equilíbrio e buscavam uma unidade. Eduardo Viveiros de Castro analisa que na cosmovisão ameríndia, o jaguar, onça ou yaguareté, mais do que a definição morfológica ou genética, interessa os feixes de afecções, maneiras de agir e reagir. O sentido metafórico e poético, da “pintura de onça” sugere a incorporação de diversas dimensões presentes nesta relação com os animais e a natureza, na arte indígena (VIVEIROS DE CASTRO 2006, p. 319-338).

arte canônica, ao falar a língua do branco para se fazer ouvir, ao trazer para a superfície acontecimentos históricos revisados, a *Arte Indígena Contemporânea* cria um potente movimento de decolonialidade estética, ressuscita e ressignifica imagens e imaginários, que se imiscuem em meio ao sistema de arte global, das artes visuais, do cinema, da televisão, da música, da produção intelectual e da política.

A reflexão deste movimento de arte e pensamento, poéticas e ações, que se concebe como fenômeno (re)antropofágico decolonial, será feita aqui, primeiro, com Jaider Esbell, na sua defesa da arte indígena contemporânea, e, em seguida, com Denilson Baniwa, com a insurgência da arte puçanga, o poder de cura das feridas coloniais, na contramão do poder da arte colonialista de enfeitiçamento da visão do Brasil. Ambos são antropófagos de imagens que, deglutidas e devolvidas misturadas nas cosmologias e grafismos indígenas, desestruturam verdades sedimentadas.

Manifesto da Arte Indígena Contemporânea

Jaider Esbell⁴, do povo Makuxi, artista multimídia autodidata, escritor, produtor cultural e curador independente, constantemente presente nas plataformas digitais, pode ser considerado o principal artista e pensador livre a difundir, discutir e escrever sobre o conceito de *Arte Indígena Contemporânea*. Em *Makunaíma, o meu avô em mim*, Jaider Esbell lança, no nosso

entendimento, o “manifesto” da *Arte Indígena Contemporânea*. O termo *Arte Indígena Contemporânea*, diz Esbell, serve para pensar criticamente outros termos do “existir globalmente”: colonização, decolonização, apropriação cultural, cristianismo e monoteísmo, monocultura e meio-ambiente. “Somos artistas da transformação”, declara, reivindicando sua descendência de Makunaíma e convidando “a ir além no discutir decolonização ou colonização” (ESBELL, 2018b, p.12). A dialética que estabelece no texto – na alegoria da presença do avô no neto – acontece nos fluxos entre aldeia e cidade, primitivismo e civilização. O avô Makunaíma, levado para a cidade nas anotações do etnólogo alemão, Theodor Koch-Grünberg, passando pelo *Macunaíma* de Mário de Andrade, ganhando o mundo no cinema, “foi deixando caminhos para a decolonização” (ESBELL, 2018b). Makunaíma foi para a cidade, conheceu outros mundos, outras dimensões. Agora volta reencarnado no neto, que também foi para a cidade, conheceu *Macunaíma* de Mário, fez apropriações culturais e volta para a aldeia para embeber-se das “cosmovisões dos povos originários” e “pensar criticamente a decolonização” (ESBELL, 2018b, p. 13).

Nessa dimensão de apropriações e reapropriações, um novo platô dialético acontece entre colonizar/decolonizar e antropofagia/reantropofagia. Os modernistas – Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Raul Bopp, entre outros – fizeram da deglutição primitivista” o meio para acertar o passo da arte nacional com o das vanguardas europeias. Já a *Arte Indígena Contemporânea*, sem apartar-se das cosmovisões indígenas, apropria-se da linguagem do sistema de arte em geral, da história da arte brasileira e ocidental e do conceito de antropofagia modernista; ocupa espaços institucionais e mercadológicos; decoloniza assim

4 Jaider Esbell nasceu em Normandia, no estado de Roraima, onde atualmente está localizada a Terra Indígena Raposa - Serra do Sol. Durante sua trajetória, sempre atravessada pela arte, Jaider trabalhou como eletricitista na empresa Eletrobrás, além de realizar ações ambientais e articulações entre a empresa e as comunidades indígenas. Finalizou a graduação em geografia pela Universidade Federal de Roraima em 2007 e em 2010 recebeu financiamento Funarte de literatura para a elaboração de seu primeiro livro *Terreiro de Makunaima – Mitos, lendas e estórias em vivências*.

o pensamento ocidental, que não via o 'outro', há não ser pela métrica do desenvolvimento racional e progressivo.

Se as vanguardas europeias fizeram suas experimentações artísticas com as linguagens que buscaram fora da Europa – na arte pré-colombiana, nas máscaras tribais da África ou do Egito, nos entalhes neolíticos –, os artistas nacionais encontraram nas narrativas míticas e nas linguagens do seu próprio passado, o que precisavam para criar a arte modernista brasileira. Na reantropofagia de Jaider Esbell, se o índio Makunaíma foi devorado nas páginas de *Macunaíma*, se Mário de Andrade devorou a cultura indígena, o artista indígena contemporâneo devora a cultura do branco, suas tecnologias - digitais especialmente - e seus conceitos - "o cristianismo, o monoteísmo, a monocultura e todos os dilemas do existir globalizado". Para Jaider/Makunaíma, o pensamento ganha "novas dimensões quando velhos termos são postos em outros contextos", fazendo do "estado de arte uma forma de como podemos pensar e experimentar a tão falada decolonização" (ESBELL, 2018b, p. 13)."

O componente novo da *Arte Indígena Contemporânea*, segundo Esbell, reside no protagonismo indígena. "Há mesmo que se explicar o porquê de chamarmos arte indígena contemporânea e não ao contrário". (ESBELL, 2018a). O contrário seria falar de arte contemporânea indígena. Esta dá, "de imediato, a sensação, da ideia de que a arte teria uma origem única que fosse a Europa", e agora seria contemporânea, quando nela embarca a arte indígena. Diferente disso, a nomeação *Arte Indígena Contemporânea* designa o encontro dos dois sistemas ao promover "um real encontro com o Brasil do momento em relação ao sistema de arte prevalente" (ESBELL, 2018a). Jaider Esbell (2018a) lança a pergunta: como é o acesso da arte indígena contemporânea ao sistema de arte geral?

Para ele, "a figura do homem branco sempre se apresentou de uma forma muito perversa" para nosso universo indígena, "mas a gente nunca deixou de fato de ter um fascínio por esse mundo, e acreditar que é possível sim construir uma relação saudável para todos". A mesma "força- atração", que afetou o europeu "para atrair aquele intocável selvagem desconhecido misterioso para um encontro futuro decisivo", afeta o artista indígena.

Contudo, Esbell (2018a) faz um alerta, acrescentando que "os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além de assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas, a "arte indígena contemporânea é sim um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar a humanidade e o meio ambiente, ou seja:

(...) a arte sempre esteve entre os índios, e hoje, quando se argumenta sobre a palavra 'contemporânea' ela se veste, ela capta junto dos seus argumentos essa necessidade inclusive de ser comercial. É uma arte de provocação, de promoção e de fortalecimento da cena e das identidades indígenas contemporâneas (ESBELL, 2021).

Consciente de sua posição no mundo das artes, ele afirma que pode "dizer que o sistema de arte global já me [lhe] absorveu" (ESBELL, 2021), fato que o configura como um artista indígena contemporâneo, que representa o encontro do sistema de arte indígena com o sistema de artes global. "Falo do reconhecimento que tenho a partir de minha identidade indígena. Falo com a potência que tem a força do meu trabalho". (ESBELL, 2021). Jaider tem acesso a tudo que a indústria cultural permite, vivência profissional nos Estados Unidos, premiações importantes no sistema de artes em geral, exerce atividades de galerista, participa de exposições midiática, faz uso da internet para todo tipo de comunicação, carrega, enfim, a "máxima capacidade de acesso ao mundo" global.



Figura 1. Árvore de todos os saberes. Jaider Esbell. Tinta acrílica sobre lona, 2013. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2017/06/02/exposicao-epu-tito-artes-e-indigenas-hoje-textos-da-curadoria-4/>. Acesso em: 01/06/2021.

Outra dimensão importante da *Arte Indígena Contemporânea*, identificada pelo protagonismo indígena, é a que trata do ativismo na luta por questões relacionadas ao direito à terra, à vida e à defesa da ecologia da floresta. O *ativismo* indígena, uma conjunção de arte, política e ativismo, faz-se presente nas produções, nas palavras e ações no âmbito coletivo e individual, ao provocar deslocamentos nos campos da arte, da estética e da política. A questão da terra e dos territórios é pulsante na obra de Jaider Esbell, influência de sua formação de geógrafo.

Durante sua participação na exposição *Miral, Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, realizada em 2013, no galpão/ateliê de arte Paraíso 44, em Belo Horizonte, Jaider utilizou a demarcação da sua terra natal, *Terra Indígena Raposa Serra do Sol*, em Roraima, como “um exemplo para o mundo da necessidade de se respeitar o que existe desde sempre, antes de qualquer lei moderna, ou seja, as pessoas e suas relações indissociáveis com a terra, com a memória e a ancestralidade” (ESBELL, 2015). Na ocasião, Jaider também deu início à pintura da



obra coletiva e itinerante, *Árvore de todos saberes*, retomada recentemente na exposição *Véxoa: Nós sabemos*, na Pinacoteca de São Paulo (2020-2021).

Árvore de todos os saberes, em processo de elaboração, recebeu “assinaturas ancestrais” e desenhos de comunidades indígenas do Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, Peru, México e Estados Unidos (ESBELL, 2017). Na feitura da obra e na reunião de uma coletividade múltipla e particular em suas especificidades, é possível perceber diferentes dimensões da Arte Indígena Contemporânea. Ela é plural e singular. Plural quando toca em questões históricas de longa duração afetadas pela colonialidade. Ela tem caráter de extensão histórica, como aponta Jai-

der, “é que meu corpo não me pertence sem que eu o veja como um alongamento de acúmulos históricos” (ESBELL, 2021b), composto por vivências, memórias e identidades ancestrais em uma dimensão coletiva e ampla

Já a obra *Entidades* de Jaider Esbell, duas serpentes infláveis de cerca de 40 metros, foi exposta entre 22 de setembro e 22 de outubro de 2020, por ocasião de *CURA - Circuito Urbano de Arte*, edição de 2020, no viaduto Santa Tereza, lugar que se tornou, nos últimos anos, cenário cultural de Belo Horizonte (MG). A obra tem como simbologia a cura, a regeneração e transformação com capacidade de “comer as doenças”. Para Esbell, “tudo é possível de se transformar e se regenerar, a natureza das serpentes,

Entidades. Jaider Esbell. Fotografia: Maurício Vieira, 2020. Viaduto Santa Tereza em Belo Horizonte (MG). Disponível em <<https://www.visibilidadeindigena.com/post/arte-ind%C3%ADgena-contempor%C3%A2nea-marca-a-cidade-de-belo-horizonte>>. Acesso em 12/04/2021.

trocar de pele e se renovar e manter-se sempre em estado de plenitude” (ESBELL, 2020e).

O escopo da *Arte Indígena Contemporânea* questiona, portanto, a história da arte que não considerou o “ser artístico” próprio dos povos originários do Brasil, deixando-os fora do tempo, paralisados em algum lugar do passado. Deixar os povos indígenas no passado e negar sua agentividade fez parte do discurso colonial, criador de hierarquias culturais e das dicotomias entre arte e vida, arte e artefato, objetos artístico e utilitário, obra com e sem autoria destinada a museus etnográficos, de história natural ou a grandes museus e coleções de Arte. Tais classificações, além de fortalecer os sistemas de arte ocidental pautados nos regimes de consumo, comunicação e no poder dos agentes neles envolvidos, fortalecem e cristalizam conceitos de arte e do artista associado a um gênio individual, pelos princípios kantianos.

Manifesto Puçanga ou a Arte Puçanga como Manifesto

Denilson Baniwa, com formação em Comunicação pela PUC-RJ, é atuante no sistema da arte nacional e internacional como artista, curador, designer, ilustrador, comunicador e ativista dos direitos indígenas. Artista autodidata, informa em seu site: “Atenção: Sem Currículo Lattes ou laços acadêmicos. Não me citem ou me liguem à formação universitária, nunca tive uma. Vivendo a Escola-Floresta e as Leis do Ser-Jaguar⁵⁷”. Ao transitar por diferentes poéticas e linguagens como instalações, meios digitais, performances, Baniwa como um antropólogo na cidade, mescla elementos da cosmologia indígena com linguagens da arte pop, digitais e ícones da cultura ocidental. Em sua produção, usa referên-

cias da sua ancestralidade mas fala também a língua do branco. Trata-se de uma arte indígena contemporânea, essa que saiu das margens, da invisibilidade, do mundo indígena, e transborda para o mundo ocidental? Trata-se de uma “arte ‘puçanga”, que está “movimentando o mundo” (BANIWA, 2021a). Puçanga, conforme explica Baniwa, é o poder dos “puçangueiros”, aqueles que têm o poder da cura ou da morte. Qual o significado da metáfora puçanga na arte indígena contemporânea, ou como utilizar a metáfora para pensar sobre a arte indígena dentro do sistema da arte em geral?

Porque puçanga é ao mesmo tempo cura e feitiço. É encantamento, é encanto. É elaborar um universo a partir de um feito, um feitio ou uma feita para ser usado como um feitiço ou cura de algo que precisa ser curado, ou que a gente precisa curar. Ao mesmo tempo que arte no mundo ocidental é usada como cura; vários estudos sobre cores, formas e várias terapias, que na arte é utilizada como cura, ao mesmo tempo a arte é esta ferramenta de poder que subjuga (BANIWA, 2021a).

Segundo Denilson Baniwa, a arte “empuçangou nossas crianças” por meio das imagens reproduzidas nos livros, as quais mostram cenas da história do Brasil, contadas pela visão do Ocidente. As populações indígenas, representadas em cenas de quadros da pintura histórica brasileira, a exemplo da Primeira Missa de Victor Meirelles, aparecem como meras observadoras ou referências do passado. “O cinema, a literatura, todos os tipos de arte ajudaram a construir a história do Brasil, ajudaram a enfeitiçar ou ‘empuçangar’ a visão e o pensamento do brasileiro em relação a sua origem indígena ou construção de mundo indígena.” (BANIWA, 2020a).

Durante a *Live Aruê! Arte e Cultura e Holismo*, perguntamos no *chat* se o artista associa a arte indígena contemporânea e sua metáfora “pu-

57 Site: Denilson Baniwa. Disponível em <<https://www.behance.net/denilsonbaniwa>>. Acesso em 10 abr. 2021.



çanguera” a um processo de decolonialidade. Denilson nos respondeu que o termo decolonial não deve ser pensado como um apanágio, “já é quase um *meme*”, que por si só explica o movimento. A arte indígena hoje, deve ser “um processo de enfeitamento ou de cura, ou encantamento, que o mundo precisa para repensar muitas coisas, não só questões da colonização, mas questões que envolvem nosso modo de pensar a vida, nosso modo de viver. Nosso futuro, presente e passado” (BANIWA, 2021a).

Os significados e leituras possíveis da produção de Denilson Baniwa ultrapassam enquadra-

mentos ou reducionismos conceituais na tentativa de uma definição. Entretanto, ao pensar com as imagens produzidas pelo artista, é possível perceber sua potência e interseção com o fenômeno da decolonialidade. Suas obras questionam imagens idealizadas dos indígenas, ancoradas nos manuais de História da Arte, na Semana de Arte Moderna de 1922, nas pinturas de viajantes estrangeiros do século XIX. O artista decolonial escava imagens do passado, explora os atos de barbárie e insurgências, muitas vezes imperceptíveis em uma primeira mirada sobre a imagem.

Figura 3. Primeira Missa no Brasil. Denilson Baniwa. Instalação, 2019. Exposição: II Mostra da 29ª Edição do Programa de Exposições do CCSP - Centro Cultural São Paulo (CCSP) Fonte: 29ª Edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo - 2ª Mostra, 2019. Disponível em <<http://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/03/Catalogo-29.pdf>>. Acesso em 17 jun. 2021



Figura 4 “Re-Antropofagia”, Denilson Baniwa, 2018. Técnica mista. Foto: Maria B. R. Flores, 2021.1

Entre os meses de abril e maio de 2019 no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF) em Niterói (RJ), realizou-se a exposição *ReAntropofagia* curada por Denílson Baniwa e Pedro Gradella, curador não indígena. A exposição fez parte do evento *Brasil: a margem – Teko Porã*, que se refere ao Bem Viver em comunidade. Na *Live Canibal, não. Antropofagia*

da resistência, Baniwa destaca a proposta da exposição: abordar um tema “histórico no mundo das artes, o *Movimento Antropofágico* feito por Oswald de Andrade em 1928. É necessário rever este conceito de antropofagia da arte, a partir de quem descende de antigos povos antropófagos, no caso os povos indígenas da atualidade” (BANIWA, 2020b). Baniwa (2020b) destaca: “esta-

1 Esta obra encontra-se na Pinacoteca de São Paulo, em comodato com o artista.

mos dando o nome de reantropofagia ou a nova antropofagia, é uma continuação do que talvez Mário de Andrade ocidentalizou”.

A exposição iniciou-se com a obra *Reantropofagia*, uma tela-documento de Denilson Baniwa, que apresenta uma cabeça, fusão de Mário de Andrade com Grande Otelo, ator que interpretou a personagem Macunaíma no filme de Joaquim Pedro de Andrade, ofertada em uma bandeja de palha. Ao lado da cabeça, encontra-se o livro *Macunaíma* e um pequeno bilhete escrito “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e antropofagia temperada com *bordeaux* e *pax mongólica*.”

Para Denilson Baniwa (2020b), sua obra é “quase como um manifesto, um convite a um ajuntamento”, ou uma fusão de elementos ocidentais e indígenas para que possa ser reconhecido e entendido nestes dois mundos. A obra, além de ser “um conhecimento ocidental, tem o milho guarani, um milho indígena que hoje é raro de se encontrar, porque grandes empresas têm transformado o milho para o capital, tem a pimenta, tem o urucum, tem a própria cestaria que são esses elementos indígenas”.

A aparente violência implícita na obra, que apresenta uma cabeça decapitada num prato para ser servido junto com outras comidas, é uma provocação, diz Denilson Baniwa (2020b), “sobre a antropofagia e também do que estamos nos alimentando a partir do movimento antropofágico.” Denilson Baniwa é um leitor assíduo da produção intelectual de Mário de Andrade, em especial a obra *Macunaíma* da qual possui vários exemplares. Baniwa se alimenta de Mário de Andrade e da sua obra porque a situa como relevante na sua trajetória de vida. Para Baniwa a sua obra *Reantropofagia* é um convite metafórico àqueles que “querem seguir a antropofagia, nesse devorar conhecimentos, nesse alimentar-se de coisas existentes. “Mário

está aí e Macunaíma está aí porque de fato eu gosto (...) eu me alimento daquilo que eu gosto de ingerir”. (BANIWA, 2020b).

Para Daniel Dinato (2019, p. 278), Baniwa “antropofagiza a antropofagia modernista quando faz uso das referências e técnicas ‘brancas’, e portanto, não indígenas, e as distribui aos artistas presentes.” Na exposição *Re-Antropofagia*, todos os artistas indígenas antropofagizaram a arte contemporânea ocidental, a arte digital e a arte de rua, colocando em questão as linguagens artísticas clássicas e o próprio conceito de contemporâneo definido por critérios da sociedade não-indígena.

A Arte Indígena entre o Ancestral e o Atual

A arte indígena contemporânea abarca uma geração de artistas, ativistas, curadores, cineastas e pensadores livres. Jaider Esbell e Denilson Baniwa foram protagonistas no nosso artigo, mas poderíamos falar ainda de Arissana Pataxó, Daiara Tukano, Daniel Ibã Huni Kuin, Gustavo Caboco, Sandra Benites, Naine Terena, entre outros que nos mostram que atualmente a arte constitui uma arena na luta dos povos originários do Brasil por visibilidade e reconhecimento, defesa da terra, demarcação e empoderamento em termos políticos e estético, em meio a um tempo de crise social, política e sanitária agravada pela Pandemia da Covid 19. As artes indígenas, hoje, convergem para um movimento articulador de pensamentos a disparar e provocar sensações estéticas, tanto entre os diversos povos originários, quanto no mundo dos não-indígenas. Desta feita, buscamos pensar a Decolonialidade pelo viés da insurgência, como um dos eixos que configuram esse movimento que não se encerra nas paredes das galerias ou nos espaços das reservas técnicas e dos acervos museológicos, mas abalam e questionam suas estruturas colonialistas, assentadas em

preconceitos, apropriações e exclusões. Sem homogeneizar as especificidades de cada povo, encontramos na arte indígena contemporânea cosmologias e símbolos originários em diálogo com elementos urbanos, cultura digital, imagens históricas consagradas, metáforas, vivências, ou seja, uma mistura de visualidades que interrompem a fonte de verdades dicotômicas e hierarquizadas.

Falar de arte indígena contemporânea no Brasil é tratar, portanto, de um fenômeno que produz um movimento decolonial ao dar vazão ao pensamento do próprio, que leva o marginalizado a produzir sua própria teoria e fundar suas próprias representações. A singularidade desse movimento decolonial está no fato de que os sujeitos colonizados falam de si e falam por si, trilham seus próprios caminhos, mas inseridos nos circuitos do sistema da arte em geral, no que tange à produção, distribuição e consumo, em um tempo cada vez mais globalizado culturalmente. Assim, o (a) artista indígena contemporâneo (a) produz uma arte a partir de seus grafismos e referenciais cosmológicos na língua do Ocidente e a devolve ao sistema de arte em geral, entrando nos museus, galerias, nos acervos de arte e, inclusive no mercado de arte com preços valorizados. Sem mimetismos, numa manifestação antropofágica, artistas indígenas deglutem linguagens, tecnologias e cânones artísticos, para devolver narrativas hegemônicas e imagens cristalizadas, todas fissuradas.

Nesse encontro de dois mundos, as práticas político/poéticas da arte indígena provocam insurgências e questionam lugares estabelecidos, acervos e instituições artísticas oficiais. A arte indígena contemporânea “cria mundos”, por meio de suas práticas artísticas e políticas, e ocupa espaços institucionalizados da História da Arte hegemônica. Diferentemente do mundo ocidental, onde a arte é exterior à própria natu-

reza e categorizada por pólos opostos (arte-vida, arte-artesanato, belas artes-artes menores), para os povos indígenas, a arte se encontra na relação com a natureza, para além da figuração e da matéria. Para Naine Terena, a forma pela qual os indígenas foram/são abordados nos livros de história, nas salas de aula e nas exposições de arte em diferentes momentos da história brasileira, contribui para o estranhamento ou o caráter de “novidade” frente à arte indígena contemporânea:

O furor com que se busca neste momento compreender o que é a arte indígena talvez reflita um pouco dessa ausência no processo de nossa formação escolar/acadêmica. É como aquele trecho de uma famosa canção: ‘Eu estava aqui o tempo todo / Só você não viu’. A arte indígena não nasceu nos últimos 10, 20 anos. Ela esteve aqui o tempo todo, mas você não viu (?) (TERENA, 2021).

A arte indígena contemporânea faz revolver as narrativas da história. Retira das margens e dos apagamentos questões que tocam na ancestralidade e nas subjetividades dos povos indígenas e da estrutura social e política como um todo; ela proporciona, dentre tantas experiências e agentividades, a possibilidade de autodecolonização, de (re) existências. Nas palavras de Jaider Esbell, em uma associação com a geologia:

Estes fenômenos de resistência são como olhos d’água, que, como bem mostra a geologia, são pontos de erupção de algo muito mais completo e complexo, fazendo parte de uma intrincada rede que se forma e se mantém muito mais abaixo ficando, portanto, protegido da ação aniquiladora vindo uma hora a irromper à superfície. A ideia de uma infiltração em uma estrutura aparentemente sólida é como as performances decolonias se consolidam (ESBELL, 2020c).

A autodecolonização concebida por Esbell implica na conexão com a terra, com a natureza e com a ancestralidade que retroalimentam sua identidade e sua linguagem artística. Ancestralidade e atualidade como parte do jogo epistêmico, colocam em pauta questões centrais de identidade dos artistas indígenas e da arte indígena contemporânea, intimamente relacionada com uma forma de fazer política, a luta pela vida e pela terra. A reivindicação de uma identidade anterior ou primeira, se configura como uma ação com potência decolonial, abertura para os “veios das águas da ressurgência.” Água como metáfora de arte. Uma arte que já estava aí desde sempre, mas submersa pela ótica ocidental. Portanto, pensar *com* a arte indígena é um convite para substituir lentes e formas de ver/pensar já desgastadas por cânones e estereótipos; é um exercício do olhar e do sentir, uma possibilidade de ampliar mundos, dentre eles, o mundo das artes.

Referências

ANJOS, Moacir dos. Para Decolonizar a Brasileira. **Revista Select**, n.49, 2021. Disponível em <<https://www.select.art.br/para-decolonizar-a-brasiliana/>>. Acesso em 25 abr. 2021.

BANIWA, Denilson. A arte construiu a história do mundo. **Arte e cultura**. Universidade Federal de Minas Gerais. Live transmitida em 17 de setembro de 2020a. Disponível em <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/a-arte-construiu-a-historia-do-mundo-diz-denilson-baniwa>>. Acesso em 29 mar. 2021.

BANIWA, Denilson. **Canibal não, Antropofagia da Resistência**. Denilson Baniwa. Live transmitida em 01 de setembro de 2020b. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kEivcNwGeag>>. Acesso em 01 mai. 2021.

BANIWA, Denilson. Aruê! Arte, Cultura e Holis-

mos, Abertura do festival Iluminura com Georja Cardoso, Denilson Baniwa e Marly Oliveira. Live transmitida em 04/04/2021a. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Z1HfQ-SUywF0>>. Acesso em 10 abr. 2021.

BANIWA, Denilson. Debate # 3: Thiago M. de Melo, Denilson Baniwa, Maurício Pokemon, Claudia Renault, Clara Cavendish. Automatica - produtora contemporânea. Live transmitida em 14/06/2021b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hw_hbXXrmYk>. Acesso em 16 jun. 2021.

BENJAMIN, Walter. Tese 7, de Sobre o conceito de história. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre a literatura e a história da cultura. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

DANNER, L. F; DORRICO, J; DANNER F. **Decolonialidade, lugar de fala e voz-práxis estético-literária: reflexões desde a literatura indígena brasileira**. ALEA. Rio de Janeiro, vol. 22/1, p. 59-74, 2020.

DINATO, D. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. MODOS. **Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 3, p. 276-284, set. 2019. Disponível em <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4224>. Acesso em 29 mar. 2021.

GÓMEZ, Moreno, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter (Orgs). **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 8. Disponível em <https://issuu.com/paulusgo/docs/est_ticasdecoloniales_gm>. Acesso em 10 abr. 2021.

ESBELL, Jaider. Exposição MIRA! Artes Visuais Contemporâneas Indígenas. Live publicada em 23 de abril de 2015. Disponível em <<https://projetomira.wordpress.com/>>. Acesso em 20 fev. 2021.

ESBELL, Jaider. Exposição EPU-TÍTO – Artes e indígenas hoje – Textos da curadoria, texto 05.

Galeria Jaider Esbell. Publicado em 2 de junho de 2017. Disponível em <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2017/06/02/exposicao-epu-tito-artes-e-indigenas-hoje-textos-da-curadoria-5/>>. Acesso em 20 mai. 2021.

ESBELL, Jaider. Arte Indígena Contemporânea e o grande mundo. Site Jaider Esbell. Texto publicado em 14 de junho de 2018a. Disponível em <https://goo.gl/6ipzRH>. Acesso em 27/01/2021.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! **Revista Iluminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul, 2018b. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241/49065>>. Acesso em 29 mar. 2021.

ESBELL, Jaider. A década da Arte indígena contemporânea. Daiara Tukano, na Rádio Yandê, conversa com Jaider Esbell, Denilson Baniwa e Naine Terena. 1 vídeo (1h 5min), realizada em 20 de abril de 2020a. Disponível em <<https://www.facebook.com/jornalistaslivres/videos/2607154026272045>>. Acesso em 12 fev. 2021.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea como armadilha para as armadilhas. **Galeria Jaider Esbell**, Texto publicado em 9 de julho de 2020b. Disponível em <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas>>. Acesso em 13 jun. 2021.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea: imaginar é criar mundos com Jaider Esbell e Paula Berbert. Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM. Live transmitida em agosto de 2020c. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_RJz9DbM0yI>. Acesso em 04 mai. 2021.

ESBELL, Jaider. Autodecolonização - uma pesquisa pessoal no além coletivo. **Galeria Jaider Esbell**, publicado em 9 de agosto de 2020d. Disponível em <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>>. Acesso em 24 mai. 2021.

ESBELL, Jaider. Minidoc, Cura Circuito de Arte Urbano, Youtube. Publicado em 11 de novembro de 2020e. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fjxCpeYcyHk>>. Acesso em 11 mar. 2021.

ESBELL, Jaider. **Arte Indígena contemporânea: entre singularidades e pluralidades**, com Jaider Esbell e Daiara Tukano. TV UFBA, Live transmitida em 26 de fevereiro de 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=VFavJnfwKRo>>. Acesso em 19 abr. 2021.

LANDER, Edgardo. (Org.). **A colonialidade do saber**. Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO. Buenos Aires, 2005. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf>. Acesso em 20 mai. 2021.

TERENA, Naine. Eu estava aqui o tempo todo, só você não viu [?] – a arte brasileira feita por indígenas. Itaú Cultural. Live transmitida em 13/06/2021. Disponível em <<https://www.itaucultural.org.br/manuais-escolares-e-arte-brasileira-feita-por-indigenas>>. Acesso em 16 jun. 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos**. Cadernos de Campo, v. 14/15, 2006, p. 319-338.

WALSH, Catherine (Ed.). **Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir**. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013, p. 25. Disponível em <<http://agoradeeducacion.com/doc/wp-content/uploads/2017/09/Walsh-2013-Pedagog%C3%ADas-Decoloniales.-Pr%C3%A1cticas.pdf>>. Acesso em 20 mai. 2021.

Gloria Alejandra Guarnizo Luna

Doutora em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2018, com a tese: O (Não) Lixo na Era do Consumo: Cidade, Museu, Arte. Autora dos livros: Museus do Lixo no Brasil (2021) e Irene de Souza Boemer: Dama do Rádio - Cronista da Cidade (2008). Graduada em História e Museologia. Museóloga registrada no Conselho Regional de Museologia - COREM - 5 Região PR/SC. Desenvolve pesquisas na área de História, Teoria e Crítica de Arte com ênfase nas Imagens, Arte, Museus, Acervos, Coleções, Exposições, Patrimônio, Cidade, Consumo, Discursos, Subjetividades e Contemporaneidade

Maria Bernardete Ramos Flores

Professora Titular Aposentada do Departamento de História da UFSC. Graduada em História pela Universidade do Vale do Itajaí (1973), Mestre em História - UFSC (1979), Doutora em História - PUC/SP (1991), Pós-Doutorado - Universidade Nova de Lisboa/University of Maryland (1999-2000), Pós-Doutorado - IDAES - Universidad de San Martín (2009-2010). Professora visitante na Universidade de Salamanca (2003). Ano Sabático na University of California - Campus Davis (1994). Prêmio Destaque de Pesquisa - Centro de Filosofia e Ciências Humanas (2010). Dedicar-se à pesquisa de História e Arte, Modernidade e Estética, Teoria da Imagem e Teoria da História. Atua na Linha de Pesquisa História da Historiografia, Arte, Memória e Patrimônio, do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC. Entre diversos artigos e livros publicados, destacam-se as obras Tecnologia e Estética do Racismo. Ciência e Arte na Política da Beleza (2007), pela Argos Editora, e Xul Solar e Ismael Nery entre outros Místicos Modernos. Sobre o revival espiritual, 2017, pela editora Mercado de Letras.

Sabrina Fernandes Melo

Professora Adjunta no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e professora permanente no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/ UFPB/UFPE. Museóloga e Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (2018) com pesquisa realizada na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, Portugal (2017). Desenvolve pesquisas nas áreas de História, Teoria e Crítica de Arte.

A INVISIBILIDADE DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA NO CURRÍCULO PAULISTA DE ARTE

THE INVISIBILITY OF CONTEMPORARY INDIGENOUS ART IN THE
PAULISTA ART CURRICULUM

Elisângela de Freitas Mathias

PPGAV/CEART/UDESC

Resumo: O Caderno do Aluno é um documento que visa auxiliar no desenvolvimento das habilidades propostas pelo Currículo Paulista de Arte e são constituídos por Situações de Aprendizagem, com propostas de atividades a serem postas em prática em sala de aula. O objetivo deste artigo é propor uma análise das atividades sugeridas no Caderno do Aluno, do 8º ano do Ensino Fundamental, para a compreensão do modo como as artes visuais indígenas são abordadas. Tal análise, terá como base a comparação das habilidades propostas pelo Currículo Paulista de Arte com o material em vídeo disponibilizado nestes cadernos. A hipótese que se pretende aqui é a de evidenciar que as artes visuais indígenas são silenciadas, invisibilizadas e tratadas como subterfúgio para o cumprimento de uma lei obrigatória, caso contrário, teríamos as produções artísticas contemporâneas dos próprios indígenas como material para estudo.

Palavras-chave: Temática indígena; Currículo Paulista; Cadernos do Aluno e Professor; Artes Visuais e Audiovisual.

Abstract: *The Student's Notebook is a document that aims to assist in the development of the skills proposed by the São Paulo Art Curriculum and consists of Learning Situations, with proposals for activities to be put into practice in the classroom. The objective of this article is to propose an analysis of the activities suggested in Caderno do Aluno, from the 8th year of Elementary School, to understand how indigenous visual arts are approached. Such analysis will be based on comparing the skills proposed by the Currículo Paulista de Arte with the video material available in these notebooks. The hypothesis intended here is to show that the indigenous visual arts are silenced, made invisible and treated as a subterfuge to comply with a mandatory law, otherwise, for example, we would have the contemporary artistic productions of the indigenous people themselves as material for study.*

Keywords: *Indigenous Thematics; Paulista Curriculum; Student and Teacher Notebooks; Visual and Audiovisual Arts.*

Introdução

O fato que não se pode ocultar nos dias atuais é que nossas populações ancestrais estão aqui para ficar. E ficar significa ter o direito a ser o que é, ter o direito a participar da vida nacional. Não se pode mais fazer o discurso da “evolução” lenta e gradual ao mundo civilizado. Já vimos que essa ideologia é ultrapassada e tem que caber a cada povo em particular decidir os rumos que deseja seguir. (Daniel Munduruku)

O entendimento sobre o que vem a ser currículo pode divergir de acordo com a perspectiva teórica¹ adotada para tal compreensão. Se pensarmos sob a ótica da teoria tradicional, o currículo será visto como um instrumento de capacitação do homem ao mundo do trabalho, ajustando este à sociedade tal como ela se apresenta. Na perspectiva da teoria crítica do currículo entenderemos que todo currículo é uma maneira pela qual a sociedade capitalista, pelas suas relações de poder, mantém suas estruturas econômicas e ideológicas, reproduzindo assim, as estruturas sociais de classes, entre dominantes e dominados. As teorias pós-críticas do currículo ampliam o conceito de poder para além das estruturas econômicas e incluem nestes processos de dominação, a raça, a etnia, o gênero e a sexualidade. Essas teorias consideram a diversidade como resultado de um processo relacional de construção, histórica e política, da diferença, em que os grupos minoritários são ‘exotizados’ dentro de um contexto hegemônico e dominante.

No decorrer da história recente, as discussões curriculares no Estado de São Paulo acompanharam ativamente os debates da Base Na-

cional Comum Curricular (BNCC) em torno das habilidades e competências necessárias para a educação básica. Após alguns poucos anos de pesquisas, consultas públicas e discussões entre os setores estaduais, municipais, com o apoio das instituições públicas e privadas de Ensino Superior do estado, o Currículo Paulista foi aprovado e homologado em agosto do ano de 2019. Sua implementação ocorreu no ano de 2020 e contou com um material que norteia as ações dos sujeitos envolvidos no processo de ensino e aprendizagem. O Currículo Paulista conta com um material de apoio, tanto para o professor como para o aluno, que tem como objetivo garantir o acesso às habilidades e conteúdo de cada área de aprendizagem. Este material, que até o ano de 2018, era composto de um caderno por disciplina, consiste num caderno bimestral contendo todas as disciplinas referentes à etapa de ensino, totalizando quatro cadernos no ano para o aluno, e outro, em formato digital e volumes divididos também por bimestres, para o professor. Cada disciplina tem suas especificidades e uma Equipe Curricular formada para estruturar em propostas de atividades as habilidades e competências previstas no Currículo Paulista. Todo o material de apoio é distribuído para a rede estadual de ensino, em que todos os estudantes matriculados têm acesso a seu conteúdo.

O que pretendemos neste estudo é analisar a produção audiovisual de temática indígena escolhida e proposta pela Equipe Curricular de Arte da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, que dá suporte pedagógico ao Currículo Paulista de Arte. Para compreendermos por que determinados vídeos foram selecionados como referências para a compreensão da cultura de matriz indígena, iremos compará-los com as habilidades presentes nas “Situações de Aprendizagem” do Caderno “SP Faz Escola” do

¹ Material que serviu de base para entender o panorama histórico da construção de um pensamento teórico sobre o currículo: SILVA, Tomas Tadeu da. “Documentos de Identidade: Uma introdução às teorias do currículo”. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

8º ano do Ensino Fundamental.

O objetivo de selecionar apenas o material audiovisual sugerido por um suporte pedagógico que serve de instrumentalização para o desenvolvimento de um currículo é de questionar o seu próprio conteúdo e como ele é apresentado em suas diversas formas. Por que esse conteúdo é considerado importante e não outro? É o conhecimento de quem? Quais interesses guiaram a seleção deste conteúdo em particular? Existem relações de poder envolvidas na veiculação desse conteúdo? Existem grupos que se beneficiam ou se prejudicam pela forma como este conteúdo está disposto? Existe lugar para oposição ou resistência? O conteúdo do material audiovisual disponibilizado no Caderno do Aluno tem como foco a aprendizagem das habilidades sugeridas pelo Currículo Paulista de Arte, entre as quais, aquelas que se pautam na lei 11.645 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”². Entretanto, após uma análise minuciosa dos vídeos, pautados nas comparações entre seus conteúdos e as habilidades propostas pelo Currículo Paulista, levantamos a hipótese de que as artes visuais indígenas, presente no material, foi tratada de forma negligente, visto a quantidade de informação equivocada e incongruente, fato que nos leva a pensar que a presença desta temática no material não passa de um subterfúgio para o cumprimento da obrigatoriedade da lei. Neste artigo, direcionaremos nosso foco a alguns vídeos de temática indígena que acreditamos estarem em desarrajo com os objetivos das habilidades propostas no Currículo, bem como apresentar as produções

artísticas e audiovisuais feitas por indígenas, uma vez que no campo da arte, na contemporaneidade, esta produção se torna cada vez mais expressiva.

A Lei 11.645 e o Currículo Paulista de Arte

Os brancos se dizem inteligentes. Não o somos menos. Nossos pensamentos se expandem em todas as direções e nossas palavras são antigas e muitas. Elas vêm de nossos antepassados. Porém, não precisamos, como os brancos, de peles de imagens para impedi-las de fugir da nossa mente. Não temos de desenhá-las, como eles fazem com as suas. Nem por isso elas irão desaparecer, pois ficam gravadas dentro de nós. (Davi Kopenawa Yanomami)

A Lei 11.645 é decorrente de ações políticas de movimentos sociais indígenas e indigenistas com reivindicações específicas, voltadas para uma transformação nas formas de representar socialmente os povos indígenas em livros didáticos e materiais afins. Esta lei alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei n. 9.394/1996), de modo a:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena. § 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil. § 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados

² Acessar em <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=11645&ano=2008&ato=dc6QTS61UNRpWTcd2>

no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras. (BRASIL, 2008).

No documento orientador do Currículo Paulista não encontramos referências à Lei 11.645 de maneira direta e objetiva, com as ênfases necessárias considerando a obrigatoriedade desta lei. No Currículo Paulista de Arte, em alguns trechos, notificamos a presença da lei através da interpretação das competências e habilidades destinadas à disciplina. A temática indígena aparece no enunciado de uma Competência Específica da Área de Linguagens, onde se situa a disciplina de Arte, cujo teor aparece da seguinte maneira:

1. Explorar, conhecer, fruir e analisar criticamente práticas e produções artísticas e culturais do seu entorno social, dos povos indígenas, das comunidades tradicionais brasileiras e de diversas sociedades, em distintos tempos e espaços, para reconhecer a arte como um fenômeno cultural, histórico, social e sensível a diferentes contextos e dialogar com as diversidades (Currículo Paulista, p.216).

Em análise minuciosa às habilidades de todos os anos que compõem o Ensino Fundamental – Anos Finais³ do Currículo Paulista de Arte, a Lei 11.645 é contemplada apenas no 8º ano do Ensino Fundamental, em todos os bimestres, nas quatro linguagens da Arte. No Currículo Paulista de Arte, são contempladas as quatro linguagens artísticas, Artes Visuais, Dança, Música e Teatro, de maneira isolada, uma para cada bimestre. As habilidades que cada estudante vai aprender destas linguagens vai depender do ano/série em que está cursando, cada ano/série escolar tem um tema a ser desenvolvido dentro das respec-

tivas áreas. No decorrer do ano letivo, as linguagens vão mudando a cada bimestre, porém as temáticas continuam as mesmas, a exemplo do Caderno do Aluno do 8º ano do Ensino Fundamental em que a temática indígena é explorada sob o enfoque das quatro linguagens da Arte. No primeiro bimestre, são estudados os elementos constitutivos da música e as aproximações com a música produzida pelos povos indígenas; no segundo bimestre, o foco dos estudos em arte se dá nos elementos que compõem a dança e a sua correspondência com a dança indígena; no terceiro bimestre, o teatro e seus elementos são abordados sob a ótica de entendê-los sob o enfoque indígena; e no quarto bimestre, no que se refere às Artes Visuais, as modalidades das artes visuais, bem como os estilos visuais, são pesquisados e aprendidos dentro da temática indígena. Esse fato evidencia, de um lado, a consciência do cumprimento de uma lei, mas de outro, demonstra a falta de empenho em desenvolver este estudo em todas as etapas do Ensino Fundamental - Anos Finais. A ideia de tratar desta temática, na disciplina de Arte, apenas numa série do Ensino Fundamental, abre precedentes para que pensemos na possibilidade de a Lei abrir muitas brechas para inúmeras e oportunas interpretações. O entendimento que fica deste fato é que não importa como, mas “estamos cumprindo a lei”.

Cadernos do aluno⁴

O que chamam de educação é, na verdade, uma ofensa à liberdade de pensamento, é tomar um ser humano que acabou de chegar aqui, chapá-lo de ideias e soltá-lo para destruir o mundo. Para mim isso não é educação, mas uma fábrica de loucura que as pessoas insistem em manter. (Ailton Krenak)

3 No Currículo Paulista o Ensino Fundamental está dividido em: Ensino Fundamental - Anos Iniciais, que corresponde do 1º ao 5º ano; e Ensino Fundamental – Anos Finais, que corresponde do 6º ao 9º ano

4 Consultar o conteúdo dos Cadernos do Aluno no endereço <https://efape.educacao.sp.gov.br/curriculopaulista/educacao-infantil-e-ensino-fundamental/materiais-de-apoi/>

O Currículo Paulista de Arte, implementado no ano de 2020 na rede básica de ensino fundamental do Estado de São Paulo, tem como material de apoio para o seu desenvolvimento, os Cadernos “SP Faz Escola”, destinado tanto para os professores como para os alunos, com o objetivo de garantir o acesso às habilidades essenciais e conteúdo de cada área de aprendizagem.

Este material é o resultado do trabalho colaborativo entre os técnicos da Equipe Curricular de Arte da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo e Professores Coordenadores de Arte de Núcleos Pedagógicos de diferentes regiões do Estado de São Paulo. O documento é constituído de Situações de Aprendizagem organizadas numa sequência que permite realizar, inicialmente, um diagnóstico do que o estudante sabe a respeito dos objetos de conhecimento e, em seguida, a ampliação dos repertórios e o desenvolvimento das proposições de cada habilidade. Nelas, há atividades permanentes como as rodas de conversa para sondagem, apreciação, análise, avaliação, discussão e reflexão sobre o que foi aprendido, além das ações expressivas que englobam, respectivamente, os saberes prévios, a contextualização e o fazer por meio dos processos de criação.

No Caderno do Aluno, a atividade que visa a ampliação do repertório do aluno intitula-se de Apreciação, elas são apresentadas exclusivamente por meio de links e *QRcodes*, onde supõe que o aluno “pode acessar os vídeos usando a câmera de um smartphone para ler os *QRcodes* ou digitando os *links*”⁵. Esse interesse em inserir a tecnologia no cotidiano escolar não condiz com as realidades das escolas estaduais que atendem públicos de diferentes condições

sociais e econômicas. É curioso notar que em um material de Arte, especificamente de Artes Visuais, onde a visualidade é referencial para a compreensão de conceitos, o meio para que esse aprendizado aconteça é obscurecido pela dificuldade de acesso.

É sabido que o material didático que o estudante recebe, em muitos casos, é o único meio que ele tem de ter contato e de se apropriar de certos conhecimentos produzidos pela humanidade. No Caderno analisado, as dificuldades de acesso impedem que o aprendizado destes conhecimentos considerados como essenciais ao indivíduo sejam efetivados. É importante ressaltar que o Caderno do Aluno e do Professor é destinado a toda a rede estadual do estado de São Paulo, estado em que coabitam estudantes em grandes metrópoles e nas pequenas cidades; estudantes que estão em comunidades caiçaras, na faixa litorânea e aqueles que estão afastados dos grandes centros em cidades ligadas basicamente à agricultura; estudantes que vivem em pequenas propriedades rurais ou em acampamentos e assentamentos de trabalhadores rurais sem-terra. Também são alcançados por este material aqueles estudantes indígenas e quilombolas que estão fora das suas respectivas comunidades. Estas comunidades, segundo a Secretaria de Estado da Educação, seguem as diretrizes do Currículo Paulista com o diferencial das disciplinas serem trabalhadas de acordo com os conhecimentos de cada etnia e os educadores serem indígenas que pertencem às aldeias em que as escolas estão localizadas, mas isso é assunto para uma outra discussão, que não será tratada aqui.

⁵ Texto presente no Caderno do Aluno, 8º ano do Ensino Fundamental, volume 4, página 10. Acessar <https://efape.educacao.sp.gov.br/curriculopaulista/educacao-infantil-e-ensino-fundamental/materiais-de-apoio/>

Situação de Aprendizagem I e II

Acho gravíssimo as escolas continuarem ensinando a reproduzir esse sistema desigual e injusto. (Ailton Krenak)

Após um breve panorama de como a Lei 11.645 é apresentada no Currículo Paulista de Arte e como este chega até o estudante, materializado pelos Cadernos do Aluno, focaremos a narrativa deste trabalho no contexto no qual estão inseridos os materiais audiovisuais.

As duas Situações de Aprendizagem, apresentadas a seguir são referentes ao Caderno do Aluno, do 8º ano do Ensino Fundamental, volume 4. Escolhemos este volume como objeto de estudo pelo fato deste tratar das Artes Visuais em pretenso diálogo com a cultura de matriz indígena. Apesar de entender que o enfoque dado pelo material é unilateral, ou seja, abordando a cultura indígena pela ótica dos elementos eurocêntricos que constituem o campo das artes visuais, a análise deste volume se faz necessária pois vem de encontro, no campo oposto, ao que é produzido em artes visuais e no audiovisual pelos indígenas na atualidade.

Nas Situações de Aprendizagem I e II, as habilidades⁶ a serem desenvolvidas são explicadas ao aluno em texto prévio. Em seguida, na atividade de “Sondagem” são apresentadas uma sequência de questões que investigam os conhecimentos prévios dos alunos no que diz respeito

às habilidades pretendidas dentro da perspectiva da cultura de matriz indígena. É possível que estas questões carreguem um pré-requisito que o aluno não possua em seu repertório de vida, tendo em vista, se consideramos que a temática indígena é trabalhada apenas no oitavo ano do Ensino Fundamental, indagamos se o aluno responderá questões como: “Considerando a pintura das culturas indígena brasileira e latino-americana, e da cultura africana, quais as diferenças entre elas?”, “Considerando o desenho da cultura indígena brasileira e latino-americana, e da cultura africana, quais as diferenças entre eles?”, “Considerando a modelagem das culturas indígena brasileira e latino-americana, e da cultura africana, quais as diferenças entre elas?”, “Considerando a escultura das culturas indígena brasileira e latino-americana, e da cultura africana, quais as diferenças entre elas?”, “Cite outras modalidades artísticas, das artes visuais, presentes nas culturas indígena (brasileira e latino-americana)”, “Quais diferenças existem entre as modalidades artísticas das artes visuais da cultura indígena (brasileiras e latino-americana) e da cultura africana?”, “Quais elementos constituem a pintura, o desenho, a escultura e a modelagem produzidas pela cultura indígena (brasileira e latino-americana)?”, “Quais técnicas, tintas e traços são utilizados pelos povos indígenas, quando desenvolvem essas modalidades artísticas?”, “Cite obras que você conhece, atuais ou de outro período histórico, da cultura indígena (brasileira e latino-americana) e da cultura africana”, e “Fale sobre sua experiência na criação de desenhos, pinturas, esculturas e modelagens simbolizando a cultura indígena e africana”.

De acordo o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), no Censo 2010, ao todo, foram registrados 896,9 mil indígenas, 36,2% em área urbana e 63,8% na área rural. O Censo 2010

6 (EF08AR02) - Pesquisar e analisar diferentes estilos visuais de culturas indígenas (brasileiras e latino-americanas) e africanas, contextualizando-os no tempo e no espaço. (EF08AR04) - Analisar os elementos constitutivos das diferentes modalidades produzidas por culturas indígenas (brasileiras e latino-americanas) e africanas de diferentes épocas. (EF08AR06) - Desenvolver processos de criação em artes visuais, com base em referências de culturas indígenas (brasileiras e latino-americanas) e africanas de diferentes épocas, de modo individual, coletivo e colaborativo, fazendo uso de materiais, instrumentos e recursos convencionais, alternativos e digitais imagético.

também investigou o número de etnias indígenas (comunidades definidas por afinidades linguísticas, culturais e sociais), encontrando 305 etnias e identificadas 274 línguas indígenas⁷.

Diante destes dados, é pertinente questionar qual o propósito de compilar tanta diversidade num rol de questões tratadas sem parâmetros específicos. Tentamos refletir sobre os objetivos de um questionamento prévio como este, com perguntas esvaziadas de sentido para o aluno, porém repletas de referências a algo predeterminado cujo entendimento pede uma experiência anterior. Uma das hipóteses que levantamos é que estas questões refletem o que se espera que o aluno aprenda da habilidade e a própria ação de questionar os saberes prévios dos alunos é tido como fato contemplado. Todas as questões seguem a lógica do texto da habilidade, na mesma sequência em que aparecem os conceitos. Se destrincharmos a habilidade e compararmos com as questões, podemos perceber tal hipótese.

Nas duas situações de aprendizagem, para embasar e ampliar no aluno o entendimento das habilidades trabalhadas, na atividade que segue a “Sondagem”, chamada de “Apreciação”, estão disponíveis *links* e *QRcodes* nos quais os alunos, que disponibilizarem dos meios tecnológicos e digitais para o feito, podem acessar seu conteúdo audiovisual.

A intenção de justapor as habilidades pretendidas nestas “Situações de Aprendizagem” com as questões da “Sondagem” e o material audiovisual disponível na “Apreciação” é de verificar se o material audiovisual de referência favorece a aprendizagem da habilidade. Para tanto, foram escolhidos dois vídeos, um de cada situação de aprendizagem, para servir de análise para as comparações e possíveis conclusões.

Na “Situação de Aprendizagem I”, o vídeo⁸ intitulado “Arte Indígena” é um compilado de outros três vídeos, justapostos numa sequência de abruptos cortes narrativos. De início, o vídeo apresenta uma sequência de imagens de indígenas com o corpo coberto de pinturas corporais e os objetos usados por eles: chocalhos, brincos, cocares entre outros. A narração, com texto objetivo e claro, enfatiza que a expressão artística está representada na pintura, na dança, nos objetos de uso pessoal ou coletivo e nos vestuários indígenas. Também há um pequeno destaque para quais são os meios materiais de produção da arte indígena, com foco para a cerâmica marajoara. Tal destaque é reforçado pela exaltação das qualidades visuais e intelectuais deste tipo de cerâmica: “rara beleza”, “riqueza de detalhes”, ‘desenhos complexos”, “alto grau de sofisticação’. Deste ponto percebemos a abrupta mudança na qualidade do vídeo bem como da temática. Outro vídeo, uma reportagem sobre a produção artesanal de cerâmica marajoara em uma olaria, é anexado ao primeiro, sem nenhum tipo de aviso prévio. Nesta reportagem, o tema principal é o artesanato marajoara colaborando para a subsistência das várias famílias que são empregadas numa olaria. O proprietário da olaria finaliza o vídeo admitindo “a arte como benefício para a sociedade” pois dela é retirado o sustento de muitos. O vídeo termina com uma frase antes dos créditos finais: “Transformo o barro em Arte. O homem transforma a Arte em dinheiro”, atribuída a Doca Leite. Ao mesmo tempo em que as fontes da pesquisa sobre a arte marajoara são mostradas no vídeo, em formato de créditos finais, aparece uma parte de um clipe do filme do estúdio de animação Walt Disney Pictures, intitulado *Pocahontas*, lançado em 1995, em que a protagonista indígena, norte-a-

7 Ver mais em: <https://censo2010.ibge.gov.br>

8 Disponível em: <<http://gg.gg/hvy88>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

mericana, interage e expõe sua visão de mundo a um explorador branco. Neste trecho há uma clara confusão entre o final de um assunto e o início de outro. É necessário um tempo para o entendimento da temática dentro de uma mesma narrativa cujo visual difere da sequência anterior. O filme *Pocahontas*, segundo sua sinopse, é do “gênero drama-romântico-fantástico-musical”. A parte extraída deste filme e compilada no vídeo descrito em questão, é um trecho em que a protagonista canta para o homem branco trazendo referências de seu olhar nativo para as coisas e seres do planeta. Importante ressaltar que o clipe retirado do filme preserva suas características originais em relação a língua, inglesa, especificamente. A música cantada pela indígena é traduzida através das legendas em língua portuguesa, entretanto, não há como prever se o entendimento da letra da música é efetivo para todos os públicos.

O vídeo⁹ “Arte Plumária”, apresentado na “Situação de Aprendizagem II”, foi produzido por uma produtora audiovisual voltada para os segmentos cultural e empresarial com nome de Estúdio Preto e Branco. Esse vídeo faz parte do acervo permanente do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuire, localizado na cidade de Tupã, interior do estado de São Paulo. O vídeo tem ótima definição de imagem e mostra os objetos e artefatos indígenas, confeccionados com penas e penugens, numa sequência de *closes* e *super closes*. Algumas variações nesta sequência são percebidas quando, entre os *closes*, aparecem imagens de indígenas usando tais artefatos ou imagens das aves que produzem o tipo de pena mostrada na cena. São dez minutos de vídeo, sem áudio, com imagens aleatórias de objetos indígenas, sem discriminar etnia, costumes e a utilidade de tais objetos.

9 Disponível em: <<http://gg.gg/hvy30>>. Acesso em: 23 mar. 2020.

Ao comparamos as habilidades, as questões e os vídeos apresentados não conseguimos perceber nenhuma linha que vincule uma coisa à outra. Todos os conceitos são desconexos e perceptivelmente sem propósitos claros. Mais uma vez a conexão entre habilidades, questionamentos prévios e material audiovisual é dilacerada em prol de uma pretensa ideia de informação. Qual é a compreensão que o aluno tem de desenho, pintura e escultura indígena num vídeo que apresenta visões equivocadas e estereotipadas desses povos originários? O que um vídeo com imagens aleatórias de artefatos indígenas justapostos com imagens de aves explica sobre “estilos visuais”? Percebemos que todos os conteúdos trabalhados nesta temática estão fragmentados e são superficiais em relação à aprendizagem, o que gera a desconfiança de haver um descaso do setor educacional estadual quanto à aprendizagem dos alunos, quando o assunto são os povos originários.

Produção artística e audiovisual indígena contemporânea

Talvez ainda não tenha admitido que a utilização das câmeras de vídeos e celulares usados por indígenas são mais que uma aceitação do sistema consumista, são armas novas utilizadas para denunciar a degradação ambiental, o roubo dos saberes, além de mostrarem uma leitura própria da realidade interna das comunidades. (Daniel Munduruku)

A comunicação audiovisual tem se tornado mais uma entre as diversas formas de expressão escolhidas pelos indígenas para abordar sua cultura e sua história, que vão dos documentários, animações, ficção aos tão popularizados canais no Youtube. Os meios digitais, câmeras de vídeo e celulares, foram apropriados pelos indígenas como elementos favoráveis a um maior protagonismo em prol de uma represen-

tação de seu modo de existir no mundo, onde quem conta a história são os próprios sujeitos, deixando o papel de espectadores para se tornarem produtores.

Uma iniciativa bastante significativa neste sentido é o Projeto Vídeo nas Aldeias, criado em 1987 dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI). O projeto foi pioneiro na formação de cineastas indígenas e na produção de filmes com inserção no circuito de festivais nacionais e internacionais, que demonstrou ser uma narrativa poderosa de apoio a esses povos no intuito de fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais¹⁰. Além dos esforços conjuntos na produção de conteúdo de temática indígena, por meio de coletivos¹¹ de produção audiovisual indígena, destacam-se muitos cineastas indígenas¹², alguns deles pioneiros nesta arte.

Nas artes visuais, Jaider Esbell, indígena da etnia Macuxi, artista visual, escritor e produtor cultural, considera seu trabalho uma represen-

tação do universo indígena ao provocar um contra-argumento ao pensamento ocidental e eurocêntrico com seus desenhos e pinturas. Ele sempre desenvolveu atividades ligadas à escrita e ao desenho. Esbell defende a arte como um convite às suas referências ancestrais. Algumas de suas obras têm influência na mitologia indígena, transmitida a outras gerações por meio da oralidade e assegurada pela memória, guardiã desses conhecimentos ancestrais. Outras obras apresentam uma narrativa visual da opressão, desrespeito, escravidão, morte, luta, resistência que os povos indígenas travaram em seu território deste as invasões europeias. Arissana Pataxó Braz, da etnia Pataxó, artista plástica e arte-educadora trabalha com diferentes técnicas, de pintura a objetos. Em sua obra, a artista desenvolve temáticas que abordam a questão indígena no Brasil. Denilson Baniwa, artista visual da etnia Baniwa, trabalha com diversas técnicas, sendo elas gravuras, pinturas, desenhos, performances, dentre outras. Edgar Kanaykô, fotógrafo que pertence ao povo indígena Xakriabá. Ele utiliza a fotografia como ferramenta de luta, ao revelar a realidade sobre os povos indígenas.

Poderíamos dedicar um longo capítulo para contextualizar e apresentar as produções artísticas contemporâneas de povos indígenas no Brasil e na América Latina, para demonstrar que existem pesquisas que envolvem as artes visuais e audiovisuais, dentro da temática analisada, que poderiam servir de base de estudo aos sujeitos em formação. Porém, preferimos refletir sobre o porquê de silenciar estas vozes que resistem e denunciam o ‘status quo’ atual? Por que para representar uma lei foi utilizado um material tão cheio de lacunas e incongruências, produzido por pessoas não indígenas representantes do senso comum, em muitas vezes, agências de publicidade contratadas para tal produção, sendo que a produção artística

10 Mais sobre o Projeto Vídeo Nas Aldeias em www.videonaaldeias.org.br

11 Ver mais em “Cinema de lutas do Povos Originários do Brasil e processos colaborativos interculturais: autorias indígenas e narrativas audiovisuais contrahegemônicas” de Rodrigo Siqueira Ferreira (Arajeju), in: DELGADO, Paulo Sérgio. JESUS, Naine Terena (Org). Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba, PR: Brazil Publishing, 2018.

12 Alberto Alvares (Guarani Nhandeva/MS); Alexandre Pankararu (PE); Ariel Ortega (Mbya Guarani/RS); Ayani Huni Kuin (AC); Bebito Ashaninka (AC); Bpunu Meben-gokre (Kaiapó/PA); Caimi Waiassé (Xavante/MT); Carlos Papá (Mbya Guarani/SP); Cristiane Pankararu (PE); Divino Tserewahú (Xavante/MT); Glicéria Tupinambá (BA); Graci Guarani (Guarani Kaiowa/MS); Isael e Sueli Maxakali (MG); Kamikia Kisedje (MT); Mauro Mocha (Katukina/AC); Morzaniel Iramari (Yanomami/RR); Nilson Tuwe (Huni Kuin/AC); Olinda Wanderley (Pataxó Hã-HãHãe/BA); Patricia Ferreira (Mbya Guarani/MS); SiãKaxinawá (Huni Kuin/AC); Takumã Kuikuro (MT); ZezinhoYube (Huni Kuin/AC); dentre outros e outras (DELGADO e JESUS, 2018, p.193).

indígena possui representantes condizentes ao proposto? Por que estas produções indígenas contemporâneas, na maioria vezes, não chegam aos professores não-indígenas? Responder a estes questionamentos nos evidencia de que a invisibilização histórica do indígena ainda se mantém na atualidade e está presente no Currículo Paulista de Arte. As artes visuais indígenas, apesar de serem contempladas no currículo, são tratadas através de perspectivas de distanciamento que reforçam a cultura indígena como algo que não tem a ver conosco, algo estranho, exótico, além de narrativas dominadas por estereótipos e pelo silenciamento dos acontecimentos históricos, sociais, econômicos e culturais desses povos.

A preponderância de visões e/ou silenciamentos da realidade(...) contribuem para configurar mentalidades etnocêntricas (...). Esta é uma das maneiras de construir e reforçar estereótipos e preconceitos sobre coletivos e povos marginalizados e sem poder e, por conseguinte, de atribuir-lhes responsabilidades exclusivas pelas situações que lhes são impostas (SANTOMÉ, 2009, p.170).

Ao analisar a temática indígena sugerida no Currículo Paulista de Arte, notamos que ela é tratada de modo trivial e superficial em que as visões estereotipadas sobre os povos indígenas são alimentadas por políticas educacionais, que sob a nossa visão, não demonstram interesse em tratar o assunto de maneira crítica, ao contrário, reforçam saberes que são antagônicos ao dinamismo das transformações das sociedades indígenas.

Considerações

Primeiro estragaram sua própria terra antes de ir trabalhar nas dos outros para aumentar suas mercadorias sem parar. Nunca mais eles se disseram: "Se destruímos a terra,

será que seremos capazes de recriar uma outra?" (Davi Kopenawa Yanomami)

Da mesma maneira que fomos ocultados, desejamos ser notados. Temos dados passos largos neste sentido sem esperar decisões de governos. Temos nos esforçado em conhecer o Brasil. Temos aprendido hábitos, costumes, conhecimentos que não são nossos. Temos provado doenças que nunca nos pertenceram. Temos aceitado deuses que nunca nos protegeram. Temos aguentado firmes dores e desamores. Ainda assim sobrevivemos por acreditarmos piamente nas Palavras dos nossos sábios ancestrais de que a harmonia ainda reinaria. Ilusão? Talvez. Mas não é ela que nos alimenta? (Daniel Munduruki)

A conclusão é que nada há de concluído. Nem a colonização conseguiu nos exterminar, nem reunimos elementos consistentes para nos aventurar com desenvoltura no intermeio de mundos tão opostos, mas estar vivo e tentando é a nossa grande conquista. (Jaider Esbell Makuxi)

Ao resgatar os questionamentos que levantamos na introdução deste artigo e compararmos ao conteúdo analisado, encontramos dificuldades em responder objetivamente às questões. Ao questionarmos sobre a importância de um conteúdo e não outro, o que colocamos em pauta é se podemos considerar como conteúdo informações fracionadas e sem nexos, uma vez que não agregam conhecimento transformador ao sujeito em formação.

Ao não considerar outro material, a exemplo das produções indígenas, notamos que a intenção não é criar uma consciência sobre os povos originários, mas sim perpetuar os preconceitos existentes. Não conseguimos vislumbrar outros interesses que guiaram a seleção deste conteúdo a não ser a reprodução da sociedade assim como ela se encontra.

As relações de poder envolvidas na veiculação deste conteúdo nos evidenciam que não existem interesses reais para uma mudança de paradigmas em relação à temática indígena na escola. Um currículo cuja forma de transmitir conteúdo pelo conteúdo, sem espaço para questionamentos e pensamento crítico, nos revela que existem grupos que se beneficiam e outros se prejudicam neste processo. As habilidades desenvolvidas por meio dos conteúdos relacionados à temática indígena agregam significados pertencentes aos grupos dominantes e veiculam representações de mundo que não correspondem aos povos originários. Com isso, o espaço para a manifestação de outras concepções é anulado em prol de uma hegemonia no modo de ver os indígenas. O Currículo Paulista de Arte, através das proposições apresentadas no Caderno do Aluno do 8º ano do Ensino Fundamental, na maneira que está composto, fecha qualquer possibilidade de diálogo entre os sujeitos em formação e o patrimônio cultural caracterizado na diversidade que apresenta a sociedade.

Referências

- ARAUJO, Ana Carvalho Ziller de. *Cineastas indígenas: um outro olhar. Guia para professores e alunos*. Ana Carvalho Ziller de Araújo, Ernesto Ignácio de Carvalho, Vincent Robert Carelli. Olinda, PE : Vídeo nas Aldeias, 2010.
- BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular* (BNCC). Educação é a Base. Brasília: MEC/CONSED/UNDIME, 2018. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/bncc-20dez-site.pdf]. Acesso em: 06 jul. 2018.
- BRASIL. Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Diário Oficial República Federativa do Brasil. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 11 mar. 2008.
- KOPENAWA, Albert, BRUCE, Davi. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade, relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- MANCINI, Ana Paula G.; TROQUEZ, Marta C. C. *Desconstruindo estereótipos: apontamentos em prol de uma prática educativa comprometida eticamente com a temática indígena*. Tellus, ano 9, n. 16, jan./jun. 2009. PP. 181-206.
- MUNDURUKU, Daniel. *As literaturas indígenas e as novas tecnologias da memória*. In: DELGADO, Paulo Sérgio. JESUS, Naine Terena (Org). *Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual*. Curitiba, PR: Brazil Publishing, 2018.
- NEIRA, M. G. *A proposta curricular no estado de São Paulo na perspectiva dos saberes docentes*. Revista Brasileira de Educação Física e Esporte, São Paulo, v. 25, p. 23-27, nov. 2011.
- PEREIRA, Eliete S. *Mídias nativas: a comunicação audiovisual indígena: o caso do projeto Vídeo nas Aldeias*. C-legenda, Niterói, n. 23, p. 61-72, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/133/49>. Acesso em: 16 mar. 2019.
- RUSSO, Kelly. PALADINO, Mariana. *A lei n. 11.645 e a visão dos professores do Rio de Janeiro sobre a temática indígena na escola*. Rev. Bras. Educ. [online]. 2016, vol.21, n.67, pp.897-921. ISSN 1809-449X. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782016216746>.

SANTOMÉ, J. T. As Culturas Negadas e Silenciadas no Currículo. In: SILVA, T. T. S. (org.). *Alienígenas na sala de aula*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SÃO PAULO (Estado). *Orientações Curriculares e Didáticas de Arte para o Ensino Fundamental - Anos Iniciais*. Carlos Eduardo Povinha e Roseli Ventrella (coord); Maria Terezinha Teles Guerra et al. (textos). São Paulo: SE/CGEB 2015.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Educação. *Currículo do Estado de São Paulo: Linguagens e suas tecnologias / Secretaria da Educação; coordenação geral, Maria Inês Fini; coordenação de área, Paulo Miceli*. – 1. ed. atual. – São Paulo: SE, 2011.

SILVA, Tomas Tadeu da. *Documentos de Identidade: Uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Sites consultados

<https://artebrasil.com.br/arte/entrevista/a-arte-nao-se-desliga-da-vida-baniwa/>

<https://www.premiopia.com/pag/arissana-pataxo/>

<https://www.democrart.com.br/collections/edgar-kanayko>

<https://censo2010.ibge.gov.br>

<https://www.instagram.com/edgarkanayko/?hl=pt-br>

<http://www.jaideresbell.com.br/site/>

<https://mst.org.br/2020/04/24/conheca-a-questao-indigena-no-brasil-com-13-producoes-audiovisuais/>

www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11

Elisângela de Freitas Mathias

Doutoranda no PPGAV/CEART/UEDESC, mestre em Ensino de Artes, pelo PROF-ARTES, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP/São Paulo (2016-2018). Especialista em Linguagens da Arte pelo Centro Universitário Maria Antônia-USP (2013). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista - UNESP/Bauru (2005), Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista - UNESP/Marília (1999). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Plásticas, Arte Educação e Aprendizado do Desenho de Humor. Atualmente é titular de cargo efetivo como Professora na Secretaria de Educação do Estado de São Paulo.

DECOLONIALIDADE: RUPTURA COM A HEGEMONIA DO CONHECIMENTO E REVERBERAÇÕES NA ARTE

DECOLONIALITY: RUPTURE WITH THE HEGEMONY OF KNOWLEDGE AND REVERBERATIONS IN ART

Raquel das Neves Coli

UFES

Resumo: O presente artigo trata sobre decolonialidade a partir de alguns teóricos como Anibal Quijano, Luciana Ballestrin, Ramón Grosfoguel e Walter Mignolo. Abordando como a partir da colonização criou-se uma hegemonia do conhecimento que perdura até os dias atuais em todos os campos do saber, sendo analisado nesse artigo o campo da arte. Assim, após um breve percurso sobre a decolonialidade, são abordados alguns trabalhos artísticos que incorporam em suas obras questões do debate sobre colonização e decolonialidade.

Palavras-chave: arte; decolonialidade; hegemonia; conhecimento.

Abstract: *This article deals with decoloniality through some theorists such as Anibal Quijano, Luciana Ballestrin, Ramón Grosfoguel and Walter Mignolo. Approaching how, through colonization, the hegemony of knowledge present in all fields of knowledge was created, being analyzed in this article the field of art. Thus, after a brief journey on decoloniality, some artistic works that incorporate issues of the debate on colonization and decoloniality are approached.*

Keywords: *art; decoloniality; hegemony; knowledge.*

O sistema acadêmico precisa rever suas fontes. O leitor pode-se perguntar: “Por que o sistema acadêmico precisa rever suas fontes?” E o começo da resposta é que ao analisar esse sistema vemos que ele foi construído a partir de um referencial de uma maioria de homens brancos, europeus, provavelmente heterossexuais, cisgênero e de posses, ou seja, pessoas que sempre estiveram em posições privilegiadas na história. Isso não significa que negamos a contribuição destes, mas sim que precisamos nos atentar aos discursos adotados sobre os povos colonizados.

As narrativas históricas da forma como são ensinadas se dão como indiscutíveis, como verdades universais. Entretanto, alguns grupos de pesquisadores passaram a desconfiar das histórias que são contadas como tal. A quem essas narrativas de mundo interessam? A quem servem? Quem as narra? Na busca de identificar a construção das Ciências, surgiram alguns grupos de pesquisadores propondo um olhar diferente para regiões que foram colonizadas. Afinal, a história chega até nós narrada justamente pelos colonizadores do mundo e não pelos povos colonizados.

Aqui menciono brevemente, alguns intelectuais que contribuíram para o pensamento pós-colonial, como Franz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi e Edward Said, que pensaram a condição do colonizador x colonizado, em um intervalo de tempo próximo. O grupo entendeu a difícil relação entre aqueles que oprimem e os oprimidos. Fanon expressou, de acordo com Luciana Ballestrin (2013), a impossibilidade da construção de identidade do oprimido por conta da presença do opressor.

Entretanto, mesmo na tentativa de dar voz aos colonizados/subalternos, a maioria destes intelectuais são europeus; e ao contrário do que prega o pensamento científico moderno, o sujeito enunciativo não se dissocia do “lugar epistêmico

geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia” (GROSFOGUEL, 2008, p. 119).

Sendo assim, Ramón Grosfoguel defende que ao neutralizar o sujeito enunciativo, a ciência moderna acabou também por neutralizar seu local geopolítico de fala, ocultando ambos como se fossem dissociados um do outro. Mais tarde surge o grupo Sul-asiático de Estudos Subalternos, na década de 1970, na Índia,

[...] com a liderança de Ranajit Guha, um dissidente do marxismo indiano, –cujo principal projeto era analisar criticamente não só a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana. (GROSFOGUEL, 2008, p. 116 apud BALLESTRIN, 2013, p. 92).

A partir dos Estudos Subalternos percebe-se a necessidade de descolonizar¹ o conhecimento produzido também por intelectuais de países colonizados, pois esses também foram contaminados pela educação universal europeia. Luciana (2013) explica que Ranajit Guha ao propor o estudo pós-colonial na Índia continuou ligado ao grupo “principal” de Césaire, Memmi e Fanon, europeus que lançam um olhar descolonizador, mas que para Walter Mignolo, por exemplo, ainda não era o suficiente; era necessária uma mudança radical, de pensadores subalternos produzindo o conhecimento do Sul e não o Sul sendo – novamente - objeto de pesquisa investigado por outros fora de sua realidade.

Alguns intelectuais componentes do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, in-

1 Descolonizar é o termo usado para se referir ao momento de independência política dos povos colonizados. Ao decorrer do capítulo será usado o termo decolonial/decolonização sem S, pois o Grupo Modernidade/Colonialidade acredita na existência da colonização de outras formas após os processos de descolonização.

satisfeitos com a ligação ao grupo “original” e alegando que o grupo Sul-asiático produzia em inglês, uma “língua imperial”, perceberam a necessidade de romper com o coletivo e criar, na década de 90, o Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C)² pois:

Entre as muitas razões que conduziram a desagregação do Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos, uma delas foi a que veio opor os que consideravam a subalternidade uma crítica pós-moderna (o que representa uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo) aqueles que a viam como uma crítica descolonial (o que representa uma crítica do eurocentrismo por parte dos saberes silenciados e subalternizados). Para todos nós que tomamos o partido da crítica descolonial, o diálogo com o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos tornou evidente a necessidade de transcender epistemologicamente – ou seja, de descolonizar - a epistemologia e o cânone ocidentais (GROSFUGUEL, 2008, p. 116 apud BALLESTRIN, 2013, p. 96).

Assim, o rompimento se deu por crítica à importação de teorias geradas em outros locais e aos estudiosos europeus, pois estes falavam de um lugar que não são pertencentes, apenas Guha vinha de um local de fala subalterno. O Grupo M/C defende que não se pode contar a história da América Latina se baseando em estudos de outras colônias que tiveram processos de colonização diferentes.

É válido ressaltar que a proposta decolonial

² O Grupo Modernidade/ Colonialidade é formado por vários intelectuais ao redor do mundo que se propõem a pensar a situação dos colonizados. Assim, se encontra vinculada a diversas instituições, como: Universidad Nacional de San Marcos (Peru), Universidad Nacional Autónoma de México, Duke University (EUA), Yale University (EUA), Pontificia Universidad Javeriana (Colômbia), University of California (Berkeley, EUA), University of North Carolina (EUA), Universidad Andina Simón Bolívar (Equador), Universidade de Coimbra (Portugal), Universidad Nacional de Salta (Argentina).

não ignora nem diminui os conhecimentos produzidos pelo Norte Global; ela busca reconhecer, resgatar e valorizar os conhecimentos que foram apagados do Sul Global pela colonização, já que reprimiram os conhecimentos dos colonizados e os obrigaram a incorporarem os seus, o que provocou o apagamento em massa de saberes que não fossem europeus, resultando numa hegemonia do conhecimento, branca e europeia.

A novidade aqui é que o grupo M/C, assim como outros movimentos teóricos, entrou naquilo que Visvanathan (2004) chamou de “Guerra da Ciência”. O movimento de descobrimento e de revalorização das teorias e epistemologias do Sul tem crescido nos últimos anos em diversas áreas e universidades do mundo. Como defende Mignolo (2003), não se trata da substituição de um novo paradigma nos termos de Kuhn, mas do surgimento de “paradigmas outros” (BALLESTRIN, 2013, p. 104).

Dessa forma, os conhecimentos podem conviver sem um se impor ao outro, sem um conhecimento ser considerado superior, apagando e subjugando outros, como aconteceu nos processos das colonizações, o que resultou na hegemonia do conhecimento europeu. Uma resposta às hegemonias do conhecimento será denominada por Walter Mignolo como pensamento de fronteira que “[...] desde a perspectiva da subalternidade colonial, é um pensamento que não pode ignorar o pensamento da modernidade, mas que não pode tampouco subjugar-se a ele, ainda que tal pensamento moderno seja de esquerda ou progressista” (MIGNOLO, 2003, p. 52, apud BALLESTRIN, 2013, p. 106).

A colonialidade consiste em atos, pensamentos coloniais que não foram extintos com a descolonização. A máquina colonial de dominação necessita da invenção do Outro, para a organização da sociedade moderna continuar

exercendo seu poder sobre os dominados. Ao desumanizar/animalizar o Outro, como foi com os negros ou ao tratar os indígenas como bárbaros e sua resistência como impedimento de uma suposta evolução - a modernidade - se justifica a violência contra esses povos, pois estes estariam impedindo a “melhoria” do mundo.

Assim, se retira o peso de culpa do colonizador, justificando a violência empregada contra esses povos que resistiam, pois, o colonizador estaria apenas cumprindo seu papel para o “avanço” do mundo. Foi assim na colonização e a colonialidade foi moldada dentro desse processo de classificação de raças, gerando uma divisão social da população. Essa divisão se perpetua e influencia a forma de distribuição do trabalho, fazendo com que raças não-europeias e não-brancas ficassem com trabalhos inferiores na hierarquização do mercado já que europeus/brancos haviam absorvido que outras raças não eram merecedoras de salários (resquício da escravidão), como aponta Quijano (2005, p. 110):

A classificação racial da população e a velha associação das novas identidades raciais dos colonizados com as formas de controle não pago, não assalariado, do trabalho, desenvolveu entre os europeus ou brancos a específica percepção de que o trabalho pago era privilégio dos brancos. A inferioridade racial dos colonizados implicava que não eram dignos do pagamento de salário. Estavam naturalmente obrigados a trabalhar em benefício de seus amos.

Assim, o conceito de colonialidade do poder, desenvolvido por Aníbal Quijano, se perpetua mesmo após o fim do colonialismo. A colonialidade do poder é, explica Quijano (2002, p. 4), “um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de ‘raça’”. A ideia

de raça reforça o discurso de superioridade dos europeus sobre os não-europeus/brancos. De acordo com Quijano (2005, p. 107) com o avanço do colonialismo europeu no mundo se elaboraram os conhecimentos eurocêntricos e a teoria de inferioridade de outras raças, desse modo se reforçou a dominação já estabelecida pela colonização.

Assim, com a nova organização do trabalho que passou a ser assalariado, os não-europeus estavam sempre atrelados a cargos menores, com menor remuneração, o que permite um controle econômico dessas populações. Quijano (2005, p. 109) explica essa associação entre raça e salário:

Essa distribuição racista de novas identidades sociais foi combinada, tal como havia sido tão exitosamente logrado na América, com uma distribuição racista a do trabalho e das formas de exploração do capitalismo colonial. Isso se expressou, sobretudo, numa quase exclusiva associação da branquitude social com o salário e logicamente com os postos de mando da administração colonial. Assim, cada forma de controle do trabalho esteve articulada com uma raça particular. Consequentemente, o controle de uma forma específica de trabalho podia ser ao mesmo tempo um controle de um grupo específico de gente dominada. Uma nova tecnologia de dominação/exploração, neste caso raça/trabalho, articulou-se de maneira que aparecesse como naturalmente associada, o que, até o momento, tem sido excepcionalmente bem-sucedido.

Dessa forma, se manteve o controle sobre os povos colonizados, por isso a decolonialidade aponta que não bastou o fim da colonização e independência política dos países dominados, a colonização permeou-se de maneira tal nas sociedades colonizadas que novas formas de dominação foram se estabelecendo para um controle de poder. Porém, a colonialidade do

poder não controla apenas a economia e política, dela derivam outras formas de dominação como a da natureza, sexualidade, gênero, subjetividade e conhecimento. Quijano (2005, p. 110) explica que “como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento”.

Logo, foi necessário que se impusesse a cultura dos dominadores, conseqüentemente apagando a cultura dos dominados, principalmente se estas não convergissem com os valores morais, religiosos e de produção de conhecimento dos colonizadores. Assim,

[...] forçaram - em medidas variáveis em cada caso — os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura. Enfim, o êxito da Europa Ocidental em transformar-se no centro do moderno sistema-mundo, segundo a apta formulação de Wallerstein, desenvolveu nos europeus um traço comum a todos os dominadores coloniais e imperiais da história, o etnocentrismo. Mas no caso europeu esse traço tinha um fundamento e uma justificação peculiar: a classificação racial da população do mundo depois da América. A associação entre ambos os fenômenos, o etnocentrismo colonial e a classificação racial universal, ajudam a explicar por que os europeus foram levados a sentir-se não só superiores a todos os demais povos do mundo, mas, além disso, naturalmente superiores. (QUIJANO, 2005, p. 111).

Dessa maneira, percebe-se como a partir da classificação racial os europeus/ brancos colonizadores foram criando a perspectiva de que eram superiores aos outros povos e únicos merecedores de pagamento remunerado no novo sistema econômico que vinha se estabelecendo e como a partir da imposição de seus valores morais e culturais foram disseminando sua cultura, conhecimento e raça como a única verdadeira.

Assim, a Europa avança sendo o centro do mundo e destruindo todos os conhecimentos, saberes, economias que não se adaptassem ao seu modelo. Como visto acima com Quijano (2005), foi necessário que se fosse destruindo toda a cultura e subjetividade dos povos dominados para que se exercesse de fato um poder forte e duradouro contra os colonizados mesmo “libertos” com a independência política.

Portanto, se os colonizadores minaram as subjetividades, a cultura como um todo dos povos dominados, uma grande quantidade de conhecimentos outros que não baseados no modelo ocidental europeu e fundados pela razão/iluminismo foi apagada. Assim, o eurocentrismo reforça seu poder e perpetua sua hegemonia de conhecimento.

[...] a elaboração do eurocentrismo como perspectiva hegemônica de conhecimento, da versão eurocêntrica da modernidade e seus dois principais mitos fundacionais: um, a idéia-imagem da história da civilização humana como uma trajetória que parte de um estado de natureza e culmina na Europa. E dois, outorgar sentido às diferenças entre Europa e não-Europa como diferenças de natureza (racial) e não de história do poder. (QUIJANO, 2005, p. 111).

Assim, ao naturalizar raça como fator de inferioridade de povos não-europeus, o eurocentrismo dominou não só política e economicamente os povos, mas foi destruindo sua cultura e sabe-

res, afirmando que apenas o conhecimento e a cultura europeia eram válidos e que resultaria num ‘avanço’ do mundo. Então além da colonialidade do poder também se tem a colonialidade do saber e do ser.

O eurocentrismo funciona nesse sistema como a chave de sustentação da colonialidade do saber, pois, como vimos anteriormente, se parte de uma perspectiva de mundo que começa e termina na Europa, sendo ela o modelo ideal de sociedade, acreditando em si como modelo universal e fazendo, por meio da dominação e obrigatoriedade de que outros povos incorporassem seus saberes e costumes.

A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo. Eurocentrismo é, aqui, o nome de uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental antes de meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes são sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América. (QUIJANO, 2005, p. 115)

Para Quijano (2005) é na América que a nova forma de poder econômico que vinha se desenvolvendo – o capitalismo – encontra fértil terreno para atender as suas demandas e aos europeus colonizadores. Assim, de acordo com o autor (2005, p. 115) “Na América a escravidão foi deliberadamente estabelecida e organizada

como mercadoria para produzir mercadorias para o mercado mundial e, desse modo, para servir aos propósitos e necessidades do capitalismo”.

Para todo esse processo, é necessário transformar os não europeus em seres animalizados. Quijano (2005) disserta que, antes dos europeus, corpo e não-corpo não eram separados, mas com a colonização e o cristianismo essas categorias se dividem, sendo a alma mais importante que o corpo, “O processo de separação destes elementos do ser humano é parte de uma longa história do mundo cristão sobre a base da ideia da primazia da alma sobre o corpo”. Desta forma, poderia se oferecer a salvação da alma que resultaria na salvação também, posteriormente, do corpo a partir do momento que não europeus aceitassem a catequização/dominação dos europeus.

Assim, se estabelece além da colonialidade do poder a do ser e do saber, visto que se destroem conhecimentos/saberes não-europeus tidos como inferiores e prevalece uma hegemonia do conhecimento europeu. O pensamento decolonial questiona esses saberes hegemônicos, não nega as contribuições feitas pelos europeus, mas busca uma recuperação de conhecimentos outros que foram apagados pela dominação.

Na busca por essa recuperação e revalorização de outros conhecimentos e saberes, será necessária uma postura de desobediência epistêmica, termo de Walter Dignolo (2008, p. 291), que diz que devemos “aprender a desaprender [...] já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial”.

Na perspectiva decolonial para Dignolo (2008) não basta a teoria decolonial sem o fazer, visto que “distinção moderna entre teoria e prática não se aplica quando você entra no campo do pensamento da fronteira e nos projetos



Figura 1. Imagem da série Bastidores. Rosana Paulino. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura. 30 cm diâmetro. 1997. Fonte: Site da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/?s=bastidores>.

descoloniais; quando você entra no campo do quíchua e quechua, aymara e tojolabal, árabe e bengali etc.". Nessas culturas não existia a separação das coisas em categorias como a imposta pelo eurocentrismo, como o mente/corpo, europeu/não-europeu, por exemplo.

Assim, de acordo com Luciana (2013), Nelson Maldonado-Torres irá cunhar o termo giro decolonial que "significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, a lógica da modernidade/colonialidade". Ou seja, a partir do pensamento fronteiriço e decolonial se cria um giro nas narrativas que vinham sendo contadas como únicas, se resiste à lógica moderna epistemológica e abre diálogo e in-

vestigação para o que foi apagado e vem sendo recuperado.

Dessa forma, o pensamento decolonial propõe que se olhe para narrativas hegemônicas e as questione, que se decolonize o saber para assim ter a chance de decolonizar o ser e o poder consequentemente. Portanto, o giro decolonial nos permite olhar para os acervos, exposições e história da arte que vêm sendo contados até então e rebuscar e valorizar o que foi ignorado por uma arte dita maior.

Perspectivas decoloniais no campo da arte

No campo da arte a crítica decolonial reverbera em alguns trabalhos de artistas que pesqui-



sam sobre colonialidade, racismo, feminismo e desejam criar uma reflexão sobre essas questões, como é o caso da artista Rosana Paulino. Rosana, uma mulher negra, que ao perceber sua condição no mundo e a de tantas outras, traz em sua poética a discussão de assuntos como colonialidade e feminismo. Na obra *Bastidores* (1997), a artista se utiliza meios tidos como femininos, como o tecido e a linha para costurar bocas e olhos de mulheres, como referência as violências sofridas por tantas.

Nessa obra o bordado, tido como expressão de femilidade na sociedade, aparece como denúncia, como demarcação de discurso político e como ato de agressão à imagem - nesse caso de uma mulher negra, mas em analogia e comparação ao processo de emudecimento de

muitas outras mulheres e podemos dizer que dos povos colonizados. Assim, Rosana Paulino declara sobre seu próprio trabalho:

Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurado, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição no mundo. (PAULINO, 1997, s/p).

Ao utilizar objetos que, geralmente, são entendidos como exclusivos do universo feminino,

Figura 2. Instalação *Assentamento*, Rosana Paulino, 2013. Fonte: Site da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/?s=assentamento>.

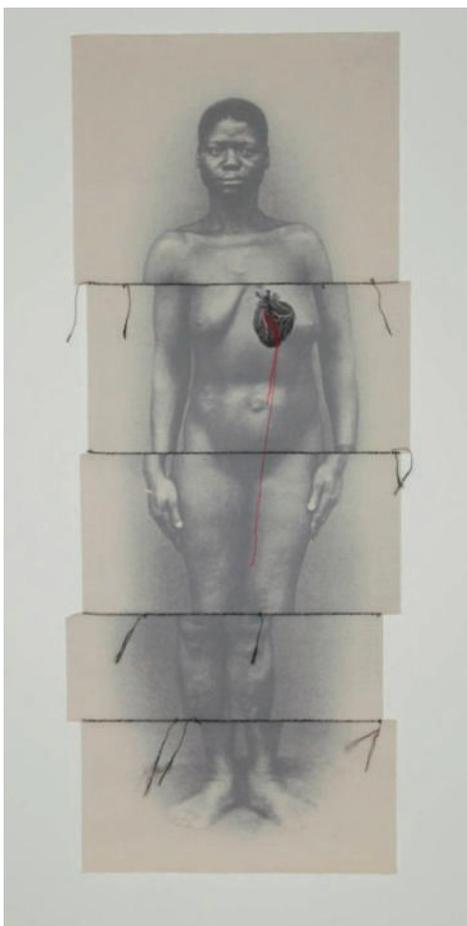


Figura 3. Detalhe da instalação Assentamento, Rosana Paulino, 2013. Fonte: Site da artista. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/?s=assentamento>.

Paulino modifica suas significações como algo feminino, doce, passivo e transforma-os em objetos violentos e repressivos, que machucam e emudecem. A escolha dos materiais feita por Rosana Paulino também é vista em outros trabalhos, como as obras Assentamento (2013) e Atlântico Vermelho (2016).

Em Assentamento (2013) a artista utiliza fotos de August Stahl, pertencentes a um fichamento antropológico, com representações de corpos negros. A artista imprime em tamanho real sob tecido as fotos e as recorta recosturando “com alinhavos marcantes, desalinhando as partes recortadas, mostrando o refazimento dessas pessoas trazidas à força para o Brasil” (PAULINO, 2020, p. 416).

Assim, por meio da sutura - costura cirúrgica – a artista visa trazer a linha também como forma de algo que busca uma cura, mas as marcas causadas são profundas, não encaixando a figura, formando como diz Rosana Paulino (2020) queloides, marcas que se formam na própria formação do povo brasileiro. Além das linhas da sutura vemos uma linha vermelha partindo do coração da mulher negra, o que poderia ser uma referência ao sangue do povo africano que foi derramado no processo de colonização e/ou a ferida daqueles que sobrevivem nessa nova terra e lutam para se reconstruir apesar das feridas. Na instalação também se encontram madeiras e braços de madeira, juntos formam fogueiras, numa apologia a vida dos escravizados



que eram usados como “lenha para queimar”, visto que na visão dos colonizadores a vida dessas pessoas era apenas como uma lenha que podia ser trocada por outra quando a anterior acabasse.

Suturas e sangue também são vistos em outra obra da artista, chamada Atlântico Vermelho (2016). Com a junção de diferentes elementos que remetem ao processo de invasão e dominação do território brasileiro, Rosana Paulino expõe novamente esse país construído a partir da exploração do povo africano, contrapondo diferentes representações do dominado e do dominante em paralelo.



Figura 4. Atlântico vermelho, Rosana Paulino, 2017. Fonte: Site da artista. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/category/atlantico-vermelho/>.

Figura 5. Sem título, da série Resistência, Sallisa Rosa, 2017-19, Fotografia digital, impressão offset sobre papel, 30x42 cm. Fonte: Catálogo Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/sem-titulo-da-serie-resistencia-4>.

Vemos na imagem 4 navios que trouxeram os escravizados, azulejos portugueses, escravizados trabalhando com rostos/corpos suturados, a escravizada sem rosto e o azulejo que “sangra”. Assim, a artista provoca uma reflexão sobre a construção do Brasil, uma história de sangue e dor que – geralmente – é contada como vimos pela percepção “dos vencedores”. O que se sabe dos povos colonizados sem ser pela concepção do dominador? Qual a imagem que se formou sobre escravizados e indígenas? A escravizada sem rosto pode simbolizar muito para nós, o apagamento sistemático da cultura, conhecimento e subjetividade dos povos no processo colonial. Dessa forma, assim como na história do mundo, na história da arte o cenário não difere muito, as minorias em direitos seguem invisibilizadas.

Por fim, trago o trabalho Resistência (2017-19),

de Sallisa Rosa, no qual a artista cria uma série fotográfica inspirada no acontecimento histórico no qual uma indígena Tuíra Kayapó ameaçou com um facão o à época presidente da Eletro-norte por conta da construção da usina de Belo Monte, que traria imensos prejuízos à natureza e aos povos indígenas que habitavam aquela região. O fato foi marcante mostrando a força e capacidade em resistir às ameaças do governo contra os povos originários. Sendo o facão um instrumento muito utilizado na vida cotidiana do campo, Sallisa Rosa registrou várias fotografias dos facões de familiares e conhecidos, em busca de retratar como resistem às sucessivas opressões, as contínuas tentativas de apagamento.

Dessa maneira, por meio de sua série Sallisa Rosa lembra como é necessária a resistência dos povos originários, que ainda sofrem inúmeras tentativas de emudecimento e apagamento mesmo após o fim da colonização, pois ainda nos tempos atuais vemos os resquícios dos pensamentos coloniais (a colonialidade, mencionada no começo do artigo) que é visibilizada por governos, pessoas que ainda pensam de maneira colonial, fazendo-se necessário um Giro Decolonial para resistir a esses pensamentos e práticas.

A partir da pesquisa A HISTÓRIA DA _RTE: Desconstruções da narrativa oficial da arte (CARVALHO; MORESCHI; PEREIRA, 2019) que identifica dados a partir dos onze dos livros³ mais utiliza-

3 A história da Arte, de Ernst H. Gombrich, LTC, 2000; Arte Moderna, de Giulio C. Argan, Cosac Naify, 1992; Arte Contemporânea: uma história concisa, de Michael Archer, Martins Fontes, 2001; Arte Contemporânea: uma introdução, de Anne Cauquelin, Martins Fontes, 2005; Conceitos Fundamentais da história da arte, de Heinrich Wölfflin, Martins Fontes, 2015; Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte, de Amy Dempsey, Cosac Naify, 2005; Guia de História da arte, de Giulio C. Argan e Maurizio Fagiolo, Editorial Estampa, 1994; Iniciação à história da arte, de Horst W. Janson e Anthony F. Janson, Martins Fontes, 2009;

dos em cursos de Artes Visuais no Brasil, a invisibilidade dos artistas, obras que não sejam europeus, brancos ficam ainda mais visíveis.

Ao analisar a origem do lugar de fala dos autores desses livros, a pesquisa aponta que dos doze autores dos livros nove são europeus/ europeias e três estadunidenses, sendo que todos são brancos (a), e utilizam uma linguagem que se pretende universal, expondo assim - como foi citado antes a partir de Ramón Grosfoguel - a neutralização do sujeito enunciador e consequentemente de seu local geopolítico como dados imicíveis de acordo com a ciência moderna. Dessa forma, a pesquisa escancara a hegemonia de conhecimento produzida pelo eixo Europa-Estados Unidos.

Para além da autoria percebe-se que “O eurocentrismo é evidente quando analisamos que, de um total de 2.443 artistas encontrados nos livros, 645 são não europeus - e, desses, apenas 246 são não estadunidenses e apenas oito artistas brasileiros e uma brasileira [...]” (CARVALHO; MORESCHI; PEREIRA, 2019). Sendo que dos 2.443 artistas apenas 215 (8,8%) são mulheres e 22 são negros (a) sendo desses 22 apenas 2 mulheres. Assim, ficam nítidos quais são os locais de enunciação dos saberes transmitidos nesses livros, eles são - em grande maioria- saberes do Norte Global.

Dessa maneira, percebemos como a construção da história da arte é realizada em cima do ponto de vista de homens, brancos e europeus. Assim, percebe-se a urgência de um Giro Decolonial no campo da arte, que amplie o debate e investigação para recuperar e valorizar aquelas e aqueles que vêm sendo excluídos sistematicamente do campo da arte.

Referências

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista brasileira de ciência política*, 2013, 11: 89-117.

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A HISTÓRIA DA _RTE: Desconstruções da narrativa oficial da arte. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação, SESC*, 2019.

GROSFUGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista crítica de ciências sociais*, 2008, 80: 115-147.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação - Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade*, 2008, 34: 287-324.

PAULINO, Rosana. *Catálogo do Panorama 97 - MAM, SP*, 1997. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/?s=bastidores>. Acesso em: 14 Out. 2020.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos rumos*, 2002, 37.17: 4-28.

_____. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo, et al. (ed.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, 117-142.

Raquel das Neves Coli

Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Se interessa por História da Arte e suas intersecções com teorias feministas e decoloniais.

DIÁLOGOS ENTRE AS ARTES, A EDUCAÇÃO E A HISTÓRIA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DAS PRODUÇÕES DE LUÍS GAMA E DE ROSANA PAULINO

*DIALOGUES BETWEEN ARTS, EDUCATION AND HISTORY:
CONSIDERATIONS BASED ON THE PRODUCTIONS OF LUÍS GAMA AND
ROSANA PAULINO*

Thays Alves Costa

PPGHis-UFES

Diego Ribeiro

PPGA-UFES

Resumo: O objetivo deste artigo consiste em desenvolver um diálogo entre as artes, a educação e a história, contemplando as dimensões histórica e crítica das produções de Rosana Paulino e de Luís Gama. A primeira, artista contemporânea, apresenta em suas obras referências diretas à história do Brasil, como uma espécie de denúncia e de reparação do nosso passado tão violento e lastimável no contexto da escravidão. Já o advogado e poeta Luís Gama foi um dos personagens importantes do movimento abolicionista brasileiro, sendo um dos responsáveis por estabelecer estratégias jurídicas para a libertação dos escravizados, além de desenvolver uma rica obra literária, como o livro de poemas “As Primeiras Trovas Burlescas de Getulino”, de 1859. Desse modo, este artigo vai apresentar o ato de resistência por meio da poesia de Luís Gama e do desejo de reparação na arte de Rosana Paulino, que demonstram a importância do estudo desses personagens na educação básica.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Abolicionismo; Luís Gama; Rosana Paulino; História do Brasil.

Abstract: *This article explores the dialogue between arts, education, and history, contemplating the historical and critical dimensions of Rosana Paulino and Luís Gama productions. The first, a contemporary artist, presents her works using direct references to the history of Brazil, as a kind of denunciation and historical reparation from our violent and regrettable past in the context of slavery. The lawyer and poet Luís Gama was one of the important characters in the Brazilian abolitionist movement, being one of those responsible for establishing legal strategies for the liberation of the enslaved, in addition to that he developed a rich literary work, such as book of poems: As Primeiras Trovas Burlescas de Getulino, from 1859. Thus, this article will present the act of resistance through Luís Gama's poetry and the desire for reparation in the art of Rosana Paulino, demonstrating the importance of studying these characters in basic education.*

Keywords: *Contemporary Art; Abolitionism; Luís Gama; Rosana Paulino; History of Brazil.*

Apresentação

A história do Brasil traz a marca indecorosa da escravidão. Vivemos em um país fundamentado e sustentado pela mão de obra do trabalhador negro que, no período escravocrata, trouxe seus costumes, sua cultura e sua religião do continente africano. Infelizmente, estamos falando de uma história que, por muito tempo, foi silenciada e marcada pela violência. Nesta breve consideração, temos como interesse mostrar parte significativa das obras de Luís Gama e Rosana Paulino que dão voz à história do escravizado, além de propor um diálogo entre as artes, a educação e a história, demonstrando a dimensão histórica de suas produções, a fim de destacar a importância de apresentar tais personagens em sala de aula como forma de valorizar a história afro-brasileira, em especial a do escravizado. Assim, com base no estudo dos poemas de Gama e na análise do trabalho de Paulino, enfatizamos o campo do conhecimento da história e sua influência nessas obras.

A construção deste estudo está dividida em três partes temáticas que dialogam sobre o contexto histórico e social da sociedade brasileira e destacam o teor político e artístico das obras apresentadas. Na primeira, buscamos construir um percurso biográfico que rememora experiências vividas por Luís Gama, associando-a à sua poesia e compreendendo, sobretudo, a vida do poeta como parte da história do Brasil. Gama apresenta partes significativas de suas vivências — uma história tão importante para o povo brasileiro — tanto em seus relatos para os jornais quanto em seus poemas. Estudar a obra de Gama ou ler seus versos consiste em construir conhecimento acerca de nossa história. Da mesma maneira, possibilita um estudo interdisciplinar, estabelecendo conexões prolíficas entre distintos campos de conhecimento, a exemplo da literatura e da história.

Na segunda parte, interpretamos a obra *Assentamento* (2013), de Rosana Paulino, como elemento de potência estética e de conhecimento histórico. Nela, a artista reflete acerca da cultura e da identidade afro-brasileiras — uma obra que pode ser compreendida como uma resignificação das fotografias produzidas por Auguste Stahl, cujo propósito era científico. A artista traz temáticas históricas em suas produções, além de discutir temas como identidade racial, gênero e representação negra nas artes. A dimensão histórica na arte de Rosana Paulino pode ser presenciada em outras obras, como *Bastidores* (1997), *Ama de leite* (2005) e *Parede da memória* (1994-2015), com as quais rememora a história do Brasil e o contexto escravista, valorizando principalmente a mulher negra. Como consequência, propõe uma conexão entre arte e história, derrubando barreiras entre os diferentes campos do conhecimento.

As obras de Luís Gama e Rosana Paulino, ao apresentar parte da história do Brasil, consequentemente revelam detalhes do contexto da escravidão. Portanto, apresentar esses dois personagens na educação básica pode ser um meio de ampliar possibilidades interdisciplinares e proporcionar experiências que auxiliem os alunos a compreender tanto o passado quanto as problemáticas atuais. Dessa forma, compreendemos a importância do estudo, em sala de aula, sobre esses personagens, cujas obras se constituem como protesto e desejo de reparação, em especial, da história do escravizado. Entendemos suas criações como sendo capazes de proporcionar uma ampla reflexão sobre o processo de escravidão, as questões decoloniais, o racismo e a violência no contexto atual.

Luís Gama: resistência e poesia

O poeta Luís Gama (1830-1882) era filho de Luísa Mahin, importante referência feminina na

luta contra a escravidão que participou da Revolta dos Malês¹, em 1835. Ela esteve presente nesse momento tão importante para a história do Brasil e para o povo baiano, demonstrando a organização dos escravizados e o posicionamento de resistência. Segundo Carneiro, Luísa nasceu na África e foi trazida ao Brasil na condição de escrava, participando de revoltas negras na Bahia. No entanto, teve que fugir para o Rio de Janeiro, onde participou de outras rebeliões. Em 1861, Gama a homenageou com o poema *Minha mãe*, demonstrando a saudade dela e as lembranças de infância.

Em *Carta a Lúcio de Mendonça* (1880), ele revelou alguns aspectos físicos e da personalidade de Luísa. Em tom autobiográfico, afirmou “sou filho natural de uma negra, africana livre, da Costa Mina, (Nagô de Nação) de nome Luíza Mahin², pagã, que sempre recusou o batismo e a doutrina cristã” (GAMA *apud* FERREIRA, p. 304). Em trechos da carta, encontramos relatos sobre a história de sua mãe, como quando foi presa sob suspeita de participar de planos de insurreição de escravos, além de menção às profissões exercidas por ela. Para Ferreira, ele “construiu uma aura mítica em torno de sua mãe, personagem que ganharia uma espécie de destino próprio, ficcional ou não”. A autora afirma ainda que, apesar de muitos historiadores atribuírem a participação delas nas revoltas dos escravizados, Gama não confirmou isso em seus escritos (*idem*, p. 306). No poema *Minha mãe*, o poeta recordou:

Era mui bela e formosa,
Era a mais linda pretinha,

1 O levante formado por escravizados e libertos africanos, em sua maioria de religião islâmica, lutava pela liberdade. A revolta, organizada para acontecer no final do Ramadã, coincidiu com a comemoração cristã a Nossa Senhora da Guia. Tudo aconteceu muito rapidamente, já que o movimento foi denunciado, tendo como resultado muitos escravizados mortos e presos.

2 Grafia da época.

Da adusta Líbia rainha,
E no Brasil pobre escrava!
[...]

Ela fingia o martírio
Nas trevas da solidão.
Os alvos dentes nevados
Da liberdade eram mito,
No rosto a dor do aflito,
Negra a cor da escravidão (GAMA, 1861).

Quando Luísa partiu para a Corte, a vida de Gama mudou de forma trágica, pois foi vendido como escravo pelo pai. Segundo Alonso, ele saiu livre de Salvador e chegou como escravo no Rio de Janeiro. Autora do livro *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*, de 2015, Alonso tem como objetivo demonstrar as fases e estratégias do movimento abolicionista brasileiro, destacando a importância de personagens históricos ou protagonistas da luta contra a escravidão — sendo Gama, além de importante referência por se manifestar por meio da literatura e da defesa do direito, exemplo de resistência e responsável pela libertação de muitos escravizados³. Alonso também confirma a dimensão histórica da obra de Gama, que alude à linguagem ofensiva usada na época para se referir aos mestiços como “bodes”, por exemplo no trecho do poema *Quem sou eu?: “Se negro sou, ou sou bode. Pouco importa”* (GAMA *apud* ALONSO, 2015). Havia ainda o termo “cabra”, “de uso frequente no norte do Brasil, designativo do mestiço com mulato” (MOURA, 2005, p. 75), além

3 De acordo com Angela Alonso, em processos de liberdade, Gama defendia de graça negros escravizados. Temos, como exemplo, o caso de João Carpinteiro, defendido por Gama com base no artigo 8º da Lei do Ventre Livre, por meio do qual acusava que a falta de matrícula do indivíduo resultava na escravização ilegal. ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

das palavras “fulo”, “bode” ou “cabrito” para designar aqueles considerados inferiores aos olhos dos escravistas e de seus simpatizantes. O poeta clamava por igualdade: se somos “Gentes pobres, nobres gentes. Em todos há meus parentes” (GAMA *apud* ALONSO, 2015).

A própria vida de Gama mostra que a liberdade era algo frágil para o negro no Brasil. Segundo Campos e Sausen, havia uma fragilidade ou precariedade da liberdade no Brasil dos Oitocentos. O estudo das autoras expõe um caso específico de luta por liberdade, o processo de Delfino⁴. No entanto, podemos refletir sobre a fragilidade do conceito de liberdade do negro e do escravo no Brasil a partir de uma reafirmação de sua liberdade. No caso de Gama, quando criança, ele pouco pôde fazer para reivindicá-la, conseguindo confrontar seu “dono” apenas aos 18 anos, por meio da Lei de 7 de novembro de 1831 (Lei Feijó)⁵. Já Delfino recorreu à lei em um processo por direito de liberdade após ter a alforria, tendo que prová-la em meio à briga por herança entre João Carneiro da Silva e Joaquim José Gomes da Silva. O procurador Maurício

4 Segundo as autoras, trata-se de uma série de eventos que resultaram na petição levada ao Parlamento sobre a prisão ilegal de Delfino. Em meio a um caso mal resolvido de heranças (dois contendores alegavam a posse do dito escravizado), Delfino foi preso a caminho da capital do Império. A alforria, “concedida por José Gomes Castro no andamento do processo, não apenas rompia seu vínculo com a escravidão, mas também o colocava sob o novo estatuto de cidadão do Império”, mesmo assim, foi necessária uma luta judicial por sua liberdade. CAMPOS, Adriana P.; MOTTA, Kátia Sausen. Escravo até prove-se o contrário: petição do liberto Delfino à Câmara dos Deputados (1826). In: CAMPOS, Adriana Pereira; SILVA, Gilvan Ventura da; MOTTA, Kátia Sausen da (Org.). O espelho negro de uma nação: a África e sua importância na formação do Brasil. Vitória: Edufes, 2019, v. 1. p. 141-158.

5 Gama teve conhecimento da Lei de 7 de novembro de 1831 por meio de um amigo estudante de direito. A lei proibia o tráfico de escravos para o Brasil. Gama confrontou seu “dono” com uso da lei, pois havia nascido livre, e não encontrou resistência, conquistando sua liberdade.

Boom, encarregado do caso de Delfino, “lançava mão de pretensões de direitos ainda em discussão no país e usava de maneira muito hábil o conceito ‘liberdade’ como algo universal, apesar de pisar em solo resolutamente escravista” (CAMPOS; SAUSEN, 2019, p. 148), afirmando que a alforria garantiria o direito de liberdade e de cidadania (que incluía libertos) com base na Constituição de 1824. Ser negro livre em um país de regime escravista necessitava de luta diária, como vimos nos exemplos da vida de Delfino e de Gama. Sobre a condição de escravo, Gama escreveu *Saudades do escravo*, poema presente no livro *As Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*, de 1859:

Escravo — não, não morri
Nos ferros da escravidão;
Lá nos palmares vivi,
Tenho livre o coração!
Nas minhas carnes rasgadas,
Nas faces ensanguentadas
Sinto as torturas de cá;
Deste corpo desgraçado
Meu espírito soltado
Não partiu — ficou-me lá!

A liberdade que eu tive
Por escravo não perdi-a;
Minh'alma que lá só vive
Tornou-me a face sombria,
O zunir do fero açoite (GAMA, 1859)

De certa forma, a poesia de Gama expressou essa fragilidade da liberdade, como no trecho “A liberdade que eu tive. Por escravo não perdi-a” (GAMA, 1859), sobre um nascido livre que se torna escravo. Além de demonstrar a condição de escravo e os castigos físicos, a exemplo dos trechos que descrevem as faces ensanguentadas e as carnes rasgadas, uma referência ao uso dos açoites. Os castigos cruéis eram uma realidade

e faziam parte do cotidiano do escravizado, sendo “abolidos” apenas no papel, com base em artigos da Lei do Ventre Livre (1871), sem se tornarem livres na prática. Podemos perceber isso pelo fato de integrantes do movimento abolicionista, em processos de libertação, utilizarem a proibição de castigos cruéis, como açoites, marcas de ferro quente e tortura. A educação e o conhecimento da lei foram fundamentais para o movimento abolicionista, como mostra Alonso, em *Flores, votos e balas*, e Campos e Sausen, em *Escravo até prove-se o contrário: petição do liberto Delfino à Câmara dos Deputados (1826)*.

Gama transformou a própria vida por meio da educação⁶, como vimos, conquistando sua liberdade com a Lei Feijó. Muitos advogados abolicionistas libertaram escravizados recorrendo às leis que não eram cumpridas, como as de 1831 e de 1871. Para Gama, o acesso à educação foi uma conquista aliada à sua amizade com os liberais e às profissões que exerceu — copista e escrivão, por exemplo, por meio das quais treinou a escrita, como afirmou Alonso. Segundo a autora, a amizade com um professor da Faculdade de Direito de São Paulo, que também era membro do Partido Liberal, possibilitou a entrada de Gama na imprensa. Mesmo assim, ele não conseguiu o diploma de ensino superior, uma frustração que desabafou em versos. A poesia de Gama pode proporcionar ao leitor uma aproximação de sua história de vida e do escravizado, assim como estabelecer uma nova percepção e sentimentos em relação à escravidão, como podemos perceber ao ler a respeito do acesso à educação que era negado ao escravizado:

Ciência e letras

Não são para ti

Pretinho da Costa

Não é gente aqui (GAMA apud ALONSO, 2015).

De acordo Lynn Hunt, a concepção de empatia por meio da leitura de romances possibilitava uma maior aproximação do leitor e de indivíduos excluídos, se pensarmos na condição das mulheres e dos infratores europeus no século XVIII. A autora estabelece uma conexão entre os personagens e a realidade, considerando a contribuição da literatura na construção da empatia, que proporcionou a criação dos direitos humanos. Ela percebe a empatia como universal, definindo-a como a capacidade “de compreender a subjetividade de outras pessoas e ser capaz de imaginar que suas experiências interiores são semelhantes às nossas” (HUNT, 2009, p. 39), consequentemente, se desenvolve através da interação social. Os leitores de romances “sentiam empatia além de fronteiras sociais tradicionais entre os nobres e os plebeus, os senhores e os criados, os homens e as mulheres, talvez até entre os adultos e as crianças” (Idem), de modo que passavam a ver outros indivíduos mesmo que de realidades distantes como semelhantes, se aproximando da ideia de igualdade.

Por outro lado, Alonso analisa a compaixão como um dos esquemas interpretativos da retórica da mudança no processo do abolicionismo brasileiro. Segundo Alonso, “a compaixão apelava à sensibilidade” (ALONSO, 2015) e o fim do escravismo ocorreu por meio de transformações econômicas, políticas e sociais, sendo que o modo de pensar e de sentir da população tiveram extrema importância nesse processo. A compaixão pelo escravizado poderia ser vista nos romances brasileiros ou nas poesias de Castro Alves e de Luís Gama, por exemplo. Os leitores acompanhavam histórias de escraviza-

6 Um momento importante na vida de Luís Gama foi a amizade com um estudante de direito que o ensinou a ler e escrever, além de lhe informar sobre a Lei de 7 de novembro de 1831 (Lei Feijó), que proibia o tráfico de escravos e tornava livres os africanos e seus filhos desembarcados no Brasil. Declarando-se livre, Gama afrontou seu dono, que não reagiu.

dos nobres e fiéis aos seus “donos”, que sacrificavam suas vidas para salvar o mocinho, como no livro *Úrsula*, romance original brasileiro. O Romantismo difundiu a compaixão pelo escravizado, auxiliando a moldar a sensibilidade abolicionista no momento em que acontecia o debate sobre a escravidão.

A contribuição da obra de Luís Gama para o movimento abolicionista pode ser considerada a partir da concepção de empatia de Hunt e de compaixão de Alonso. Partindo do princípio de empatia, a poesia de Gama aproxima o leitor das emoções vividas pelos escravizados, que poderiam percebê-lo como semelhante. Afinal, todos os indivíduos compartilham de sentimentos parecidos, como o amor, a indignação frente às injustiças, as dores das perdas, os conflitos existenciais. No desenvolvimento de compaixão de Alonso, a leitura de sua obra alcançaria a compaixão por via dos relatos de experiências, como nas situações de sofrimento e desumanas que eram impostas aos escravizados.

Gama apresenta partes significativas de sua vida — uma história tão importante para o povo brasileiro — tanto em seus relatos para os jornais quanto em suas poesias, que, além de demonstrarem algumas de suas experiências, também expressavam sua revolta contra a escravidão. Estudar a obra de Gama ou ler seus poemas consiste na construção de conhecimento acerca da história do Brasil. Da mesma maneira, possibilita um estudo interdisciplinar, estabelecendo conexões prolíficas entre os campos de conhecimento, como a literatura e a história.

Rosana Paulino: uma arte que traz história

Rosana Paulino (1967) é mulher negra, artista visual, educadora, pesquisadora e com formação acadêmica em Artes Visuais. Sua produção artística, assim como a obra de Luís Gama,

apresenta parte da história do Brasil e, consequentemente, o contexto da escravidão. Ela se dedica à discussão de temas como identidade racial, gênero e representação negra nas artes, destacando elementos de sua própria história e do povo brasileiro. Temos, como exemplos, as obras *Bastidores* (1997)⁷, espécie de denúncia da violência contra a mulher, e *Parede da memória* (1994-2015)⁸, em que mostra retratos de sua família como um estudo de suas origens. A dimensão histórica da obra de Rosana Paulino pode ser presenciada na série *Ama de leite*, de 2005. Na obra, a artista estabelece um desejo de reparação ao recordar-se de um papel que foi imposto à escravizada, convidando-nos a refletir sobre a escravidão e suas consequências na contemporaneidade.

Segundo Davis, “como escravas, essas mulheres tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório” (DAVIS, 2017), como consequência, eram consideradas propriedade lucrativa, não indivíduos. No sistema escravista, a exploração do trabalho das mulheres negras — principalmente o trabalho nas fazendas (lavouras) e os ofícios domésticos — trouxe marcas persistentes para a sociedade contemporânea, com o racismo e o silenciamento da população negra. Sobre o trabalho doméstico feminino no contexto de escravidão, as escravizadas tinham funções

7 Na obra *Bastidores*, a artista apresenta fotografias (impressas em tecido) de mulheres negras como vítimas de violência e de preconceito na sociedade brasileira. Como forma de manifestar o silenciamento e a opressão impostos a essas mulheres, Rosana Paulino costurou partes do corpo, como bocas e olhos, nas fotografias. Disponível em: <https://www.rosanapaulino.com.br/>.

8 A obra *Parede de memória* é composta por 1500 “patuás” (amuletos de proteção de religiões de matriz africana) com a impressão de retratos de família, como forma de investigação de sua identidade por meio da fotografia e da pesquisa de seus ancestrais. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br>.

como “cozinheira, arrumadeira ou *mammy*⁹ na casagrande” (Idem), que designava o cuidado das crianças, como a responsabilidade por sua alimentação, higiene e saúde, como também auxiliando as tarefas cotidianas de manutenção do lar. Para Davis, apenas ocasionalmente a mulher escrava era vista como mãe e esposa, uma vez que o papel que deveria exercer na sociedade do século XIX se resumia ao trabalho.

Tendo como princípio o trabalho no contexto contemporâneo, Davis acredita que as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de seus lares que as brancas, sendo uma reprodução de padrão iniciado no período escravista, que se reflete no fato do trabalho doméstico ter sido, em sua maioria, realizado por negras. A autora também destaca outras questões relativas ao trabalho, como os castigos físicos e as punições por seu não cumprimento, principalmente, nas lavouras. Além de discorrer a respeito de violências sexuais, lembrando o fato de as escravizadas serem constantemente vítimas de abusos sexuais pelos senhores. A visão dos senhores em relação às escravizadas “era regida pela conveniência” (Idem), se fosse lucrativo eram vistas como homens, desprovidas de gênero e vendidas como mão de obra. Sendo reduzidas a condição de fêmea nos casos de violência sexual.

A violência simbólica¹⁰ fazia parte da vida

9 Segundo Davis, *Mammy* foi uma personagem do livro *E o vento levou* (1936) que reforçava o papel da escravizada na sociedade estadunidense.

10 O conceito de violência simbólica diz respeito à violência de ordem emocional, moral e psicológica, sofrida pelo indivíduo e causada por instâncias legitimadas por hierarquias que foram determinadas através de relações de poder. Desse modo, nos espaços sociais (campo) existem configurações que determinam a atuação e o comportamento de cada indivíduo, estabelecendo limites, podendo manifestar-se de forma opressiva, por exemplo, no sistema escolar, incorporadas no discurso dos professores. Para Bourdieu,

das escravizadas, um exemplo foi a exaltação da maternidade nesse período, porém, elas não eram vistas como mães. Para Davis, aos olhos dos proprietários, as escravizadas eram reprodutoras, por sua vez, obrigadas a darem “luz tantas vezes quantas fosse biologicamente possível” (Idem) e, mesmo grávidas tinham que exercer o trabalho doméstico e no campo. Elas também sofriam ao verem seus filhos sendo vendidos, não tendo nenhum direito legal sobre eles. A autora apresenta, no livro *Mulheres, raça e classes* (2017), o contexto estadunidense, mas essa realidade se repetia no Brasil, como podemos presenciar nas obras de Rosana Paulino, que recorda fatos do sistema escravista.

Resumidamente, a tarefa de ama de leite, direcionada às escravizadas, consistia em amamentar os filhos das senhoras, além de exercer os ofícios domésticos. No entanto, a tarefa carregava uma série de implicações e de preconceitos dirigidos às mulheres negras, como a ideia de serem consideradas fortes e resistentes — direcionada ao empenho no trabalho braçal —, em oposição à fragilidade atribuída às senhoras brancas, um pensamento herdado pela colonização portuguesa. As escravizadas acabavam encarregadas de cuidar dos filhos das senhoras e, por vezes, as crianças acabavam passando mais tempo com as amas de leite do que com as próprias mães. Segundo Algranti, a ama de leite era uma atividade recorrente no Rio de Janeiro, Oitocentista. Sendo comum que elas se “afeioassem às crianças que alimen-

a “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento”. BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020, p. 12.



tavam, pois eram quase sempre separadas de seus próprios filhos ou tinham que dividir o alimento destes, atendendo primeiro às crianças brancas” (ALGRANTI, 1993, p. 150), assim como influenciavam na educação das crianças. Não foi por acaso que Rosana Paulino dedicou uma série inteira às amas de leite.

Ama de leite consiste em uma série com técnicas artísticas mistas, como desenho, escultura e instalação. No desenho (2005), apresentado por Paulino em seu site, podemos perceber várias representações de seios e linhas (conectadas e saindo deles) que poderiam ser compreendidas como o leite que alimentou a população brasileira. Em tons semelhantes ao da terra, o desenho traz a inscrição (na parte superior) “seios com leite

e sangue II – ama de leite”. Em *Ama de leite I*, de 2005, a artista expõe uma escultura simbolizando o tronco das escravizadas com seis seios dos quais saem fitas de cetim branco, azul, rosa e vermelho, com pequenos bonecos brancos de plástico amarrados nas pontas das fitas e na cintura desse “corpo”. Com a escultura, Paulino mostra a funcionalidade do corpo da negra no período escravocrata: uma mulher que deveria alimentar os filhos dos brancos. Não vista como indivíduo de desejos, sonhos e emoções aos olhos dos escravistas, a figura da escravizada é representada (escultura) sem a cabeça e os membros (braços e pernas), denunciando a visão colonizadora que lhe atribuía a ideia de um ser cuja função imposta era a de servir ao seu dono.

Figura 1. Rosana Paulino. Assentamento, 2013. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/> Acesso em: 22 de julho de 2021.



Figura 2. Rosana Paulino. Assentamento, 2013. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/> Acesso em: 22 de julho de 2021.

Em *Assentamento*, de 2013, a artista imprimiu os retratos de uma mulher negra (frente, costas e perfil) feitos durante a expedição *Thayer* (1865), comandada pelo cientista Louis Agassiz. As imagens feitas por Auguste Stahl estão presentes no livro *Viagem ao*

Brasil: 1865-1866. A obra de Paulino pode ser considerada uma ressignificação da imagem de Stahl, cujo propósito era científico. Segundo a artista, “a figura, que deveria ser uma representação da degeneração racial a que o país estava submetido, segundo as

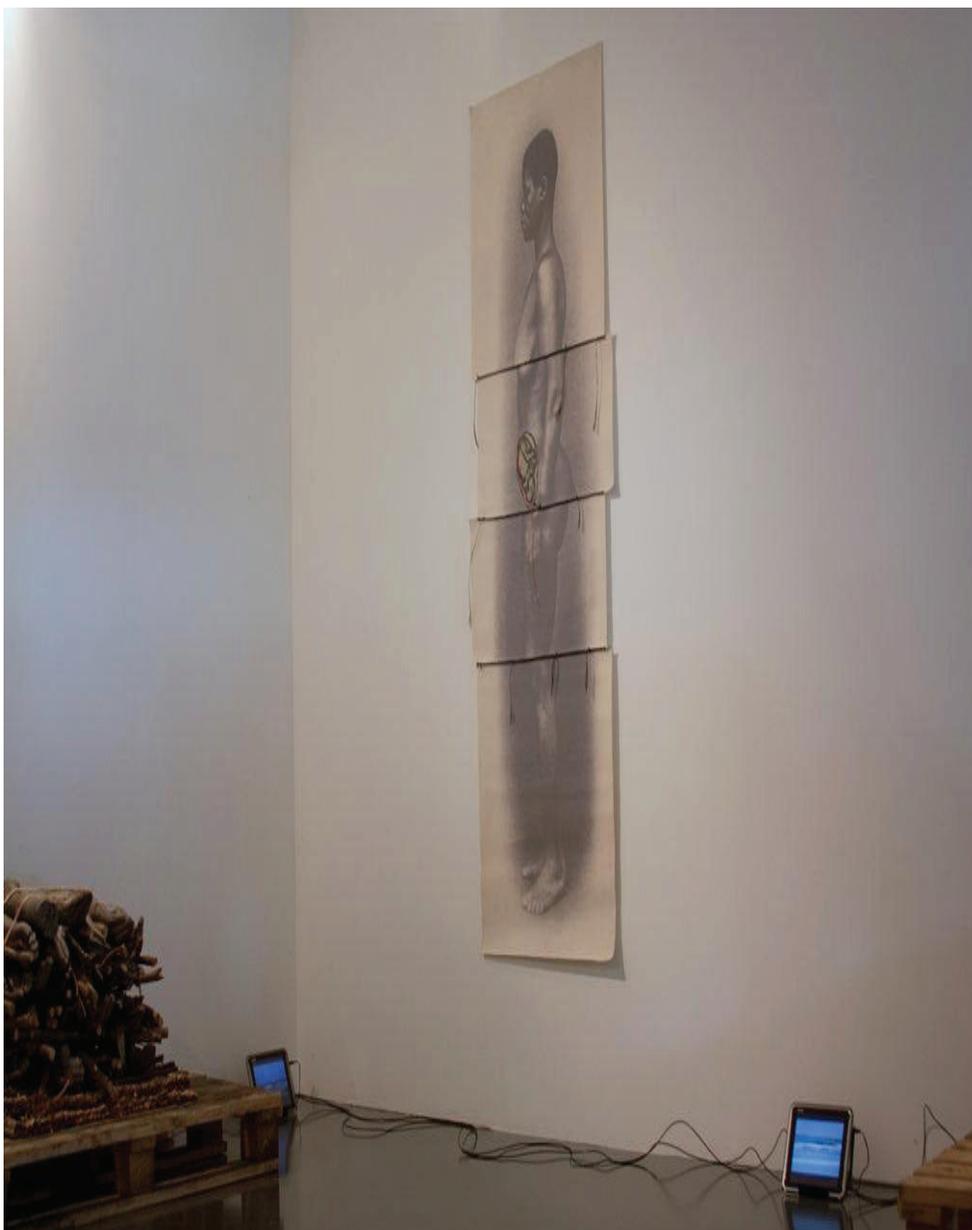


Figura 3. Rosana Paulino. Assentamento, 2013. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/> Acesso em: 22 de julho de 2021.

teorias racistas da época, passa a ser a figura de fundação de um país, da cultura brasileira. Essa inversão me interessa” (PAULINO, 2018)¹¹. Ela considera que as fotografias de

Stahl e o estudo de Agassiz demonstram uma estereotipação da população negra.

Ainda sobre a obra, em tecido, ela imprimiu as fotografias em tamanho natural, de modo que

¹¹ Em entrevista à Pinacoteca de São Paulo. Disponível em:

<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>

possibilitou à artista cortar nas mesmas posições. O objetivo era reunir os recortes, mas com a costura feita de forma horizontal, associando-os a outras imagens, como um coração (figura 1) e um feto (figura 2). Assim, da mesma maneira que uma pessoa traumatizada carrega as dores e as marcas de experiências danosas, ela deixa de ser a mesma pessoa depois do trauma. As imagens que compõem a instalação, ao serem costuradas, representam o sofrimento dos escravizados, que, por muitas vezes, perderam familiares e não conseguiram voltar à terra natal. Além das dificuldades para preservar sua cultura e sua religião, os africanos escravizados ainda tiveram que conviver com a imposição do cristianismo e a inferiorização de suas crenças. Para Paulino, trata-se da reflexão sobre o trauma da escravidão brasileira, que causou marcas físicas e psicológicas. A instalação conta também com vídeos e mãos em madeira.

Sobre o título *Assentamento*, a artista reflete acerca da cultura e da identidade afro-brasileiras, como também representa o terreiro de acordo com as religiões de matriz africana. Para ela, “é onde se encontra a força da casa, seu axé” (ibidem). Rosana Paulino, com suas obras, rememora a história do Brasil e o contexto escravista, ascendendo a figura da mulher negra como protagonista e possibilitando uma espécie de reparação, ao trazer à tona o sofrimento do povo que sentiu na pele as dores da escravidão. A artista realiza, assim, uma conexão entre arte e história, derrubando barreiras entre diferentes campos do conhecimento.

A importância do estudo de personagens como Luís Gama e Rosana Paulino na educação básica

A escola e os professores estão inseridos, mesmo que sem uma busca intencional por po-

lítica das práticas pedagógicas, na correção de acidentes estruturais da história e educação brasileira. A escola deve segurar certas manchas da história, deixando explícito essas contradições estruturais, sendo assim um importante instrumento na transformação das estruturas sociais na qual criamos nossa cultura e identidade (SAVIANI, 2013).

Nesse cenário de lutas políticas pelo currículo, espaços e tempos, a educação ainda necessita recorrer a leis que garantam o ensino de determinados conteúdos que se mostram fundamentais na busca de uma prática educativa que não endosse silêncios, preconceitos e racismo. Como o ensino da história e da cultura afro-brasileiras que se tornou obrigatório nos ensinos fundamental e médio (das redes pública e privada) por meio das leis nº 10.639, de 2003, e nº 11.645, de 2008. A primeira diz respeito ao ensino das histórias africana e afro-brasileira, demonstrando a importância delas para a formação da identidade nacional. Se pensarmos no destaque dado à história europeia ao longo dos anos, a inclusão da obrigatoriedade da história da África representa um avanço, mesmo que mostre a dificuldade que nossas escolas e professores enfrentaram em incluir essas temáticas já presentes na Lei de Diretrizes e Bases da Educação de 1996. Se considerarmos nossas origens africanas, que se deram por meio da colonização portuguesa e da imposição do sistema escravocrata, veremos que aquele modelo de ensino era insuficiente.

A história da África se tornou um grande desafio à educação brasileira, visto que nos referimos a um continente no qual encontram-se vários países e culturas diferentes, do mesmo modo como presenciamos histórias independentes e diferentes crenças e religiões. Uma história que se reflete no Brasil, tendo sido trazida pelos navios negreiros. Em 2008, a Lei nº 11.645,

regulamentou a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africanas, afro-brasileiras e indígenas. Lembrando que os obstáculos enfrentados para se conquistar a inclusão da história indígena assemelhavam-se aos dos afrodescendentes, já que estamos falando de uma grande diversidade de povos que integram nosso território. Isso nos revela, mais uma vez, o atraso do sistema de ensino, que durante séculos negligenciou a importância desses povos na formação do país.

A concretização dessas leis segue nos esforços diários dos profissionais da educação na desconstrução de formações eurocêntricas, por meio da inclusão de questões etnicorraciais nas práticas pedagógicas, ainda que tímidas de propostas e abordagens de combate ao racismo. Nossa intenção, nesta breve consideração sobre *A importância do estudo de personagens como Luís Gama e Rosana Paulino na educação básica*, é refletir sobre como o conhecimento desses personagens contribui na valorização da história e da cultura afro-brasileiras, além de demonstrar possíveis estratégias interdisciplinares que reconheçam os escravizados como sujeitos históricos, desse modo, apresentando a importância da dimensão histórica das obras de Luís Gama e de Rosana Paulino.

A leitura dos poemas de Gama pode estabelecer conexões entre a literatura e a história, como vimos anteriormente, pois expõe pela prática poética sua vida e as relações étnico-raciais do seu tempo. Luís Gama faz parte da história do Brasil tanto como um escritor que sofreu na pele as dores da escravidão quanto como um advogado que lutou a favor das causas abolicionistas. Como abolicionista, apresentou estratégias eficazes para a libertação dos escravizados — estratégias estas que foram repetidas por seus seguidores (estudantes de direito). Além disso,

Gama teve presença marcante na imprensa brasileira, manifestando seu posicionamento sobre o sistema escravocrata e a política do país. Sua trajetória de escravizado à intelectual presentes nessas breves informações já demonstram quanto fundamental foi seu papel para o Brasil.

Mas retornemos à poesia de Gama possibilitando uma maneira de criar as conexões interdisciplinares. A leitura de versos como os de *Saudades do escravo* pode auxiliar o aluno a compreender as condições desumanas a que eram submetidos os corpos negros e as subjetividades de seus pensamentos, sentimentos e resistência, buscando uma aproximação empática capaz de fomentar trocas e debates. Assim como escritores abolicionistas¹² usavam a literatura para comover a população, um poema escrito por alguém que foi escravizado pode nos sensibilizar a respeito de um momento tão cruel de nossa história, ao mesmo tempo que nos aproxima dela. *Saudades do escravo* apresenta as dores físicas e psicológicas vividas por Gama e manifesta a presença dos castigos e das torturas sofridas pelos escravizados. Naquele momento, o poeta não descreveu somente sua vida, mas a de muitos outros que viviam sob as mesmas condições.

O autor nos traz também a esperança, certamente compartilhada por aqueles que sonhavam e lutavam pela liberdade. Em trechos como “Escravo — não, indo vivo” (GAMA, 1850), ainda que o poeta mencionasse a morte e as

12 Destacamos a produção da escritora negra Maria Firmina dos Reis e sua obra *Úrsula*, romance original brasileiro, de 1859. Na história, a autora apresentou o escravizado como nobre e fiel, em oposição ao seu senhor como um bárbaro. Já em *As vítimas-algozes* (1869), Joaquim Manuel de Macedo demonstrou a escravidão como uma instituição bomba, ao mostrar o escravizado que matou seus senhores e a mucama que corrompeu a sinhazinha. Ainda poderíamos nos lembrar da importância da poesia de Castro Alves, que difundiu a compaixão pelo escravizado.

misérias da escravidão, a afirmação de não ter perdido sua liberdade ganhava força com “Sou livre, embora captivo. Sou livre, ainda não morri. Meu coração bate ainda” (idem). Na educação básica (ensinos fundamental e médio), torna-se necessário aproximar alunos de narrativas e personagens históricos que lutaram contra a escravidão, dando destaque a luta de personagens históricos negros, não apenas como cativos e subservientes, mas capazes lutar por sua liberdade e escrever sua história. Ao falar de Gama em sala de aula, podemos evidenciar a importância da educação na formação de indivíduos conscientes das desigualdades sociais presentes na sociedade, pois ele só pôde confrontar seu “dono” por meio do conhecimento que o possibilitou confrontar o sistema hegemônico da época, além de ter lhe apresentado a lei que o libertaria. Podemos também enfatizar a perseverança do poeta que, mesmo sem poder cursar o ensino superior, criou estratégias para sair da condição imposta aos escravizados e negros de classes baixas na época. De livre a escravizado, de liberto a advogado e escritor. Uma parte da história do Brasil, que poderia se resumir apenas às dores da escravidão, torna-se uma lição de resistência.

Outros poemas presentes em *As Primeiras Trovas Burlescas de Getulino* podem confirmar a dimensão histórica da obra de Luís Gama, a exemplo de *Junto à estátua: no jardim botânico de São Paulo*, em que o autor rememora sua vida como escravo no estado, ou ainda quando descreveu sua visão crítica sobre militarismo, em *A Guarda Nacional*. Não faremos uma análise de cada poema, visto que intencionamos apontar as possibilidades de conexões interdisciplinares. Nossa proposta consiste no possível diálogo entre as aulas de língua portuguesa e de história, com a leitura dos poemas (em diversas atividades, como rodas de leitura) e

a proximidade de fatos históricos relevantes para cada etapa do ensino básico, que devem se adequar à realidade dos alunos. Cabe ao professor escolher as formas de aproximação entre as diferentes áreas do conhecimento, pois estamos expondo as diversas perspectivas que dependem da reflexão do profissional em relação às suas práticas pedagógicas.

A arte de Rosana Paulino, assim como as obras de Gama, apresenta parte da história do Brasil, como vimos em *Assentamento*, de 2013. A artista possibilita a aproximação da arte com a história, por meio de obras que nos fazem refletir sobre os traumas, presentes na sociedade, advindos da escravidão. Ela expõe também uma riqueza de técnicas artísticas que destacam o protagonismo do negro no país, da mesma maneira como reforça a importância do conhecimento de nossa ancestralidade. E nos propicia, além disso, compreender o modo como os escravizados viviam e as condições a que eram submetidos, como percebemos na série de obras (desenhos e instalação) que compõem *Ama de leite*. Ao apresentar as obras de Paulino em sala de aula, podemos proporcionar ao aluno a experiência de refletir sobre as problemáticas originadas com a escravidão, como o racismo e o silêncio em se reconhecer como uma sociedade racista.

As obras de Paulino permitem, ainda, conexões entre o campo de conhecimento da história com práticas artísticas, possibilitando ao professor incentivar o aluno a experimentar a criação com as técnicas apresentadas pela artista — como o desenho, a colagem, a fotografia, o bordado e a instalação. O educador pode se inspirar, por exemplo, em produções como *Parede da memória* (1994-2015) e orientar os alunos para que pesquisem suas origens (entrevistando seus familiares), construindo uma espécie de árvore genealógica a partir de fotogra-

fias, como fez a artista. Do mesmo modo, pode propor a pesquisa de dados da violência em relação aos negros e pardos no país (disponíveis em sites oficiais e jornais regionais e nacionais), trabalhando com os dados na criação artística - O aluno é conduzido a se perceber observador do objeto e com ele criando laços, uma relação dialética própria, percebendo seu percurso pelos dados da pesquisa e a realidade em a escola está inserida. Lembrando que Paulino realizou algo semelhante ao expor fotografias de mulheres negras vítimas de violência e de preconceito, na série *Bastidores*.

Mas retornemos à proposta de dialogar com os diferentes campos do conhecimento, como a arte, a educação e a história. Trata-se de um resgate de nossa história como forma de valorizar a influência africana na formação da sociedade por meio do conhecimento histórico e do protagonismo negro em ressignificar através de linguagens artísticas sua história, além de promover debates que estimulem o espírito crítico no ambiente escolar, de modo a incentivar a criatividade com propostas de atividades de produção escrita ou artística, fomentando a reflexão em relação à dimensão histórica, principalmente. Apresentar esses personagens — Luís Gama e Rosana Paulino — na educação básica pode ser uma forma de ampliar as possibilidades interdisciplinares, além de proporcionar experiências que auxiliem os alunos na compreensão do passado e das problemáticas atuais.

Considerações finais

As práticas interdisciplinares possibilitam uma aprendizagem significativa que auxiliam o aluno a estabelecer conexões entre diferentes campos do conhecimento. Nossa proposta foi apresentá-las enfatizando a dimensão histórica das obras de Luís Gama e de Rosana

Paulino, como forma de proporcionar essas experiências interdisciplinares por meio das produções desses personagens. Luís Gama é um importante personagem da história do Brasil, representando tanto o movimento abolicionista quanto a literatura brasileira, com poemas que evidenciavam sua própria história, assim como possibilitavam compreender a condição dos escravizados. Rosana Paulino tem como intenção o desejo de reparação e da valorização do negro por meio da arte e da revitalização da história, além de discutir as problemáticas históricas, sociais e políticas advindas do período escravocrata.

Apresentar as produções de Luís Gama e de Rosana Paulino na educação básica pode auxiliar no entendimento dos alunos em relação ao conhecimento da história afro-brasileira, visto que ambos evidenciam momentos importantes dessa história. Gama faz parte da história do Brasil, enquanto Paulino rememora o período escravocrata com o objetivo de mostrar o escravizado como sujeito histórico, destacando sua importância na formação da sociedade. Se pensarmos na conexão entre literatura e história, a leitura da obra de Gama pode ser facilitar a compreensão dos alunos a respeito da condição de vida dos escravizados e seus sentimentos, levando em consideração a possibilidade de uma aproximação empática. Obviamente, as possibilidades das práticas pedagógicas são diversas, uma vez que dependem da percepção do professor em relação ao assunto, com a reflexão a respeito da realidade dos educandos e de sua própria relação com a temática.

Da mesma, a exposição das produções artísticas de Paulino aos alunos, depende de uma análise do profissional no que se refere ao seu cotidiano em sala de aula. Sendo assim, o educador deve levar em conta algumas particularidades, como a série escolar, o nível de interpretação

e de conhecimento prévio do aluno. Como vimos, as possibilidades são inúmeras, como a leitura em roda de conversa e o incentivo das práticas artísticas através de diferentes técnicas, em especial com ênfase na interpretação de texto e de imagem. Cabe ao professor decidir como realizar as conexões interdisciplinares, até mesmo buscando o apoio dos colegas de outras áreas, com a parceria na elaboração e na execução de atividades. Compreendemos que as obras de Luiz Gama e de Rosana Paulino podem proporcionar ainda uma ampla reflexão sobre o processo de escravidão, as questões decoloniais, o racismo e a violência no contexto atual. O ensino das histórias africana, afro-brasileira e brasileira, propriamente dita, de forma interdisciplinar, pode reforçar essas questões, do mesmo modo como também oferece novas perspectivas educacionais e sociais.

Referências

ALGRANTI, Leila Mezan. **Honradas e devotas: mulheres da Colônia. A condição feminina nos conventos e recolhimentos do sudeste do Brasil, 1759-1822.** Rio de Janeiro: José Olympio, Brasília: Edunb, 1993.

ALONSO, Angela. **Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888).** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

CAMPOS, Adriana P; MOTTA, Kátia Sausen. **Escravo até prove-se o contrário: petição do liberto Delfino à Câmara dos Deputados (1826).** In: CAMPOS, Adriana Pereira; SILVA, Gilvan Ventura da; MOTTA, Kátia Sausen da (Org.). *O espelho negro de uma nação: a África e sua importância na formação do Brasil.* Vitória: Edufes, 2019, v.1, p. 141-158.

CARNEIRO, Sueli. **Estrelas com Luz Própria.** In: *Revista História Viva. Edição Especial Temática no 3. Temas Brasileiros.* ISSN 1808-6446. São Paulo: Duetto Editorial, 2006.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política.** São Paulo: Boitempo, 2017.

GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas de Getulino.** São Paulo: Typographia Dous, 1859.

GAMA, Luiz. **Primeiras trovas burlescas & outros poemas Luiz Gama.** Edição preparada por Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GAMA, Luiz. **Com a palavra, Luiz Gama poemas, artigos, cartas, máximas.** Apresentação e notas de Lígia Fonseca Ferreira. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos: uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOURA, Clovis. **Dicionário da escravidão negra no Brasil.** São Paulo: EDUSP, 2005.

SAVIANI, Demerval. A pedagogia histórico-crítica, as lutas de classe e a educação escolar. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 25–46, 2013. DOI: 10.9771/gmed.v5i2.9697. Disponível em: //periodicos.ufba.br/. Acesso em: 4 set. 2021.

Thays Alves Costa

Doutoranda em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Mestrado em Artes pela Ufes (2018). Licenciatura em Artes visuais pela Ufes (2015). Desenvolve pesquisa sobre Arte Bruta. Integra o projeto Vida e obra de Gerd Bornheim: correspondência, recensões e datiloscritos originais sobre Filosofia da Arte e História da Filosofia (Fapes 2021).

Diego Ribeiro

Mestrando em Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Licenciado em Artes Visuais (2016) e bacharel em Arquivologia (2011). Pesquisa a relação entre os processos de criação e práticas pedagógicas de professores-artistas.

ENSAIO

HISTÓRIA DA ORIGEM DOS CESTOS KAINGANG: O REPERTÓRIO SIMBÓLICO NO CAMPO DA VISUALIDADE APLICADOS NA CESTARIA INDÍGENA

*THE ORIGIN OF KAINGANG BASKETS: THE SYMBOLIC REPERTOIRE IN
THE FIELD OF VISUALITY APPLIED TO INDIGENOUS BASKETERIE*

João Natalino Pantu

Colégio Estadual Indígena Cacique Gregório Kaekchot

Tadeu dos Santos

UEM

Sheilla P. Dias de Souza

UEM

Resumo: este artigo apresenta estudos sobre a cestaria e pinturas em cestos Kaingang por duplas de professores Kaingang junto a artistas, professores e estudantes do curso de Artes Visuais da UEM. Foram utilizados referenciais metodológicos interdisciplinares associando pesquisa em poéticas visuais, autoetnografia e etnohistória. Os resultados desdobram-se na produção de artigos, feitos também pelas demais duplas de participantes do projeto, que contribuem para a divulgação sobre aspectos da arte indígena, subsidiando a prática dos professores de Arte.

Palavras-chave: Escrita, Trama, Pintura, Pesquisa em prática artística colaborativa Kaingang.

Abstract: *This article presents studies on Kaingang basketries and paintings in Kaingang baskets by pairs of Kaingang teachers together with artists, teachers and students from the Visual Arts course at UEM. Interdisciplinary methodological references were use, associating research in visual poetics, autoethnography and ethnohistory. The results unfold in the production of articles also made by the other pairs of project participants which contribute to the dissemination of aspects of indigenous art, subsidizing the practice of art teachers.*

Keywords: *Writing, woven fiber, painting, Kaingang collaborative art practice.*

História da origem dos cestos Kaingang

Autoetnografia e poéticas visuais: a criação coletiva de pintura sobre um cesto Kaingang

Na busca de identificar elementos sobre a história e origens da cestaria Kaingang encontramos em narrativas de indígenas do povo Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), assim como na história, etnografia e arte, um campo fértil e dialógico. Este trabalho interdisciplinar permitiu o desenvolvimento do presente estudo, elaborado com o grupo de participantes no projeto de extensão *Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais*, da Universidade Estadual de Maringá (UEM).

No contexto da pandemia que assola a todos, desde 2020 até o momento presente, o grupo de extensão realizou encontros semanais por meio remoto e nessa caminhada buscamos estabelecer, no diálogo virtual, os conteúdos que compõem esse artigo. Criamos uma etnografia, com base nos registros que coletamos e analisamos a partir de relatos feitos por gravações de áudios via *whatsapp* e reuniões via *google meet*. Para os pesquisadores envolvidos a busca de construção de uma etnografia deu-se a partir dos registros unindo os campos da arte, história e antropologia, estabelecendo relações na pesquisa interdisciplinar.

Na antropologia as metodologias utilizadas nos estudos historiográficos recorrem à etnografia, porque com ela é possível estabelecer novas perspectivas, que podem inclusive incluir o pesquisador e sua construção histórica. Vejamos, por exemplo a “autoetnografia”, que é tema de muitos debates, envolvendo autores como: Raymond Firth, (1966), David Hayano, (1979), Karl Heider, (1975), e Walter Goldschmidt, 1977, Daniela Versiani (2005) e Silvio Mateus Alves dos Santos (2017), entre outros. Nestes autores o debate sobre a autoetnografia é acessado à medida que a identidade se torna pautável, ou

seja, a forma reflexiva em si apresenta uma possibilidade metodológica.

A autoetnografia mostra-se como uma construção legítima e válida trazendo uma diversidade de trajetórias de pesquisa, associando tanto estudos “tradicionais”, já adotados como encaminhamentos plausíveis, quanto elementos de uma etnohistória compreendida no campo interdisciplinar; como a desenvolvida no presente estudo, que propõe a autoetnografia como método de análise do processo poético em artes visuais.

A etnografia é compreendida aqui como método de estudo que valoriza a dimensão sociocultural e suas expressões simbólicas e estéticas, no contexto histórico que abarca os acontecimentos do contexto presente. Verifica-se que as camadas de temporalidade estão atreladas aos aspectos culturais, políticos e econômicos.

Para atender ao objetivo de criação comparilhada na pintura sobre um cesto Kaingang, realizada pelo professor Kaingang João Natalino Pantu em parceria com o professor e artista visual Tadeu dos Santos, foi necessário refletir sobre diversos aspectos presentes na materialidade do cesto em relação a sua inserção nos contextos socioculturais em que ele costuma se apresentar.

Essa construção de narrativas que se dá no bojo da pesquisa etnográfica, desenvolve-se nessa caminhada entre quem observa e também atua, pois, a pintura idealizada em dupla coloca agentes e observadores em um mesmo plano. O desenho do trajeto deve ser mantido em camadas específicas, ou seja, delimitando o campo da etnohistória que abarca a autoetnografia. Essas duas vias devem ser marcadas, mesmo nos entroncamentos que permitem suas convergências. Essa contaminação envolve distratores socioculturais, que podem dificultar

tar a compreensão de novos significados, que vem dessa operação entre a elaboração de uma autoetnografia e ao mesmo tempo da construção de etnohistória. Nesses caminhos verifica-se que o outro, que constrói as narrativas nas relações estabelecidas, encontra-se sobre o uso dos filtros de subjetividade e de interpretações múltiplas. Carolyn Ellis (1999) mostra que existe vulnerabilidade na construção de autoetnografia, considerando-se que o registro que se coloca à disposição para ser explorado segue as configurações sociais que transitam entre os moldes da sociedade hegemônica que pode contestar ou afirmar seu entendimento.

A palavra autoetnografia carrega conceitos que transitam na variação: “auto”, indicando a si mesmo, apontando para um lugar de pertencimento e “etno”, que sinaliza o lugar de um grupo específico. Ambos estão associados aos aspectos culturais de uma escrita que não existe ainda e cuja existência depende de como esses conceitos serão entrelaçados por esse registro. Na contribuição de Daniela Beccaccia Versiani (2005, p. 23) o trânsito na variação entre estes conceitos se dá em: “[...] múltiplas pertencas e experiências passadas, decorrentes de sua singular trajetória de identificações com diferentes grupos socioculturais, memórias e tradições.”

Nossa relação com a autoetnografia e a etnohistória acontece de forma específica sobre um espaço geográfico e com memórias que são ordenadas cronologicamente. O processo se deu entre macro e micro conexões entre cultura e identidade, permitindo uma costura que se obtêm a partir da historiografia. Neste sentido o povo Kaingang e suas práticas cesteiras são elementos cruciais para a compreensão de aspectos sobre o povo Jê, tronco ao qual pertence o povo Kaingang. No passado, o processo de dispersão de comunidades macro-jê, os levou a ocupação da região Sul do Brasil, onde se en-

contra o povo da T.I. Ivaí, no Estado do Paraná, comunidade na qual os professores João Natalino Pantu e Tadeu dos Santos desenvolvem as pesquisas que embasam este artigo.

Para adentrar ao tema da cestaria é importante abordar sua função principal no passado, na relação direta com o uso doméstico em processos de armazenamento e transporte. Aliada às funções de uso doméstico, a cestaria produzida pelos grupos Jê possui uma variedade de marcas ou grafismos, que podem ser vistas como traduções de sentidos, uma espécie de escrita, presente na cultura material (Geertz, 1978, p. 143-144).

A arte do trançado, investigada pelo arqueólogo James M. Adovasio (1977)¹ é uma das mais antigas práticas que a humanidade desenvolveu. Não obstante as práticas das artes manuais, Otis Tufton Mason (1976) busca nos estudos desses processos, descrever minuciosamente os procedimentos técnicos, inserindo suas interpretações sobre a visualidade dos cestos e dos grafismos, com os respectivos significados implícitos e simbólicos. Apesar da atual progressiva destruição das matérias-primas vegetais, de que se serve a arte cesteira Kaingang, ela ainda ocupa lugar proeminente na cultura de povos que amplificam sua tecnologia na cultura cesteira, como, por exemplo, os orientais.

As matérias-primas utilizadas na cestaria Kaingang tem uma relação direta com os territórios por eles ocupados. Do planalto central do Brasil ao planalto do Estado do Paraná, o povo Kaingang estabelece sua permanência e desenvolve seu manejo com os espaços, dos quais derivam seus *emã* e seus *ware*, locais de passagem, respectivamente fixos e temporários

1 Monografia de Mason (1904) publicado em Source-Books in Anthropology (A.O. Kroeber e T.T. Waterman, Eds., 1931). em que os editores selecionaram a tecnologia dos trançados: págs. 221 a 258 da obra citada.

(MOTA, 1994; TOMMASINO, 1995), que são pontos extração de recursos, determinados pelas necessidades alimentares. A rotatividade na ocupação dos territórios, na permanência nos *emã* e *ware*, identifica a sazonalidade do uso dos espaços. Entre estes espaços, as matas das araucárias concentram as principais fontes para a subsistência dos Kaingang, desde as coletas dos pinhões, a caça de pequenos animais atraídos pelos pinhões.

A prática milenar do trançado com a taquara, utilizada inclusive na produção do *pari*, uma armadilha tradicionalmente utilizada na pesca Kaingang, indica a relação territorial com a cultura cesteira, sabendo-se que a taquara nasce em locais próximos aos rios. Os antigos territórios Kaingang, conhecidos como toldos (MOTA, 1994) estão situados em bacias hidrográficas, que demarcam espaços territoriais, entre eles os localizados perto dos rios: Paranapanema, Tibagi, Ivaí, Paiquere e Paraná, indicando as relações características do povo Kaingang com as terras e as águas. Os estudos de Mabilde (1983) e Ambrosetti (1895) mencionam esta relação ligada às práticas estratégicas de guerra e defesa dos territórios.

Nestes macro espaços também se destaca a importância dos rios, dos quais se alimentam esses toldos, formando uma rede de conexão dos territórios Kaingang.

O surgimento da prática do trançado Kaingang, segundo narrativas dos Kaingang do Ivaí (SANTOS, 2018), mencionam o contexto dos indígenas que viviam da pesca e da caça em áreas de florestas. Estas, aos poucos foram diminuindo com o surgimento de centros urbanos, trazendo a escassez das matérias-primas para a produção dos cestos.

Segundo as lideranças espirituais Kaingang, conhecidas como *kujá*, (VEIGA 2000) o aprendizado sobre como fazer as armadilhas do *pari*

se deu por meio do conhecimento ancestral. O *pari* é feito com um entrelaçamento das taquaras, onde os peixes ficam retidos. A partir das observações sobre o *pari*, de acordo com o professor João Natalino, os indígenas perceberam que podiam elaborar outras formas, até que fizeram o balaio e dele foram surgindo outras ideias para a produção de cestos, com dimensões e formas variadas. Desta forma novos objetos de uso doméstico foram sendo criados, inicialmente sobretudo para guardar alimentos nas colheitas, como as ramas de aipim.

Os primeiros Kaingang viviam da caça e da pesca. Aos poucos foram desaparecendo os alimentos usados pelos indígenas. O avanço dos brasileiros foi dificultando. O pajé andava observando isso. No início os indígenas não conheciam a taquara. Aos poucos foram descobrindo. Começaram a usar o *pari*, uma armadilha feita de taquara usada na pesca. Através do *pari* foram pensando em outras ideias. Tentaram então fazer os balaies redondos. O primeiro artesanato que fizeram foi o balaio. Chegou uma hora e eles falaram: mas o que vamos fazer com isso? Vamos usar para nós mesmos, na roça, pra guardar milho, aipim. Depois pensaram: os não indígenas podem querer. E foram apresentando os balaies para os moradores vizinhos. Eles perguntaram: o que vamos fazer com isso? Podemos trocar por um pouco de arroz e um pouco de feijão? Naquela época a crise era enorme. Eles usavam os balaies na roça, na lavoura. Assim, foram ganhando o pão de cada dia. Quando fizeram as trocas viram que elas poderiam ser feitas na cidade grande. E com o balaio surgiram mais outras ideias. Surgiram então as peneiras, as tigelas e muitos outros cestos diferentes (Fala de João Natalino Pantu em 2020²).

² Transcrição da fala de João Natalino Pantu feita pela autora. A história da origem dos cestos Kaingang é apresentada em diversas narrativas, com no presente texto, nas memórias de um ancião da comunidade da Terra Indígena Ivaí. Pedro Tibúrcio contou essa história para João Natalino Pantu, que nos relatou no dia 06 de novembro de 2020, durante um encontro realizado pelo google meet, nas

Na pesquisa do professor João Natalino Pantu, ao compartilhar as histórias sobre os Kaingang da T.I. Ivaí, ele registrou em seu relato acima a tradução de uma narrativa (*Vég Kóng*) que remete a mais de 100 anos atrás, a partir do registro da fala de um ancião chamado Pedro Vãfe Tiburcio.

De acordo com o professor João Natalino, a palavra balaio em Kaingang é *võfy*. Costuma-se chamar de balaio ou roupeiro, os cestos que os Kaingang da T.I. Ivaí costumam vender nas cidades do Sul do Brasil. O cesto é uma construção que passa por uma operação da experiência, uma forma de afirmação cultural, ressignificada ao longo do tempo no contexto de fricção interétnica.

Processo de criação compartilhada na pintura do cesto

Nas conversas entre a dupla formada por Tadeu dos Santos e João Natalino para definir a pintura do cesto, foram de grande importância os relatos de João Natalino para a idealização de uma poética que reuniu elementos das práticas tradicionais Kaingang à questão do contato interétnico. Os estudos realizados no mestrado em Ciências Sociais (UEM) por Tadeu ofereceram suporte para a compreensão de diferentes aspectos sobre a cestaria Kaingang, assim como a pesquisa em curso realizada no doutorado em História (UEM). Os dados mencionados permitiram que, associando historiografia e autoetnografia à metodologia da pesquisa em poéticas visuais (REY, 1996), a criação e análise do processo pudesse ser realizada.

A problematização sobre a investigação diz respeito ao teor e significações das trajetórias históricas nas transformações observadas na

cestaria Kaingang relacionada aos símbolos presentes nos grafismos. Estes símbolos correspondem aos padrões clânicos das metades *Kamé* e *Kairu*, que, ao identificar o pertencimento dos indígenas a cada uma dessas metades, desenvolvem funções que se assemelham à escrita. Nesse ponto ocorreu a confluência no processo criativo reunindo a pintura de Tadeu sobre o cesto, como uma espécie de escrita, à narrativa de João Natalino sobre os aspectos históricos e sócio-culturais da cestaria Kaingang. Do diálogo entre os dois surgem camadas simbólicas na pintura do cesto. Da mesma forma os estudos e a criação levantam também questões sobre as consequências verificadas na cestaria a partir do contato interétnico, como o uso de materiais sintéticos e a incorporação de símbolos urbanos nos grafismos presentes na cestaria.

Taquara e fita plástica na cestaria Kaingang do Ivaí

Na cestaria Kaingang, as taquaras recebem diferentes denominações: *vãnjhathu* (conhecida no sul do Brasil como taquara mansa), *vãnjchjn* (taquara do tipo Criciúma) ou *vãnj chá* (Taquaruçu). As fibras de cada tipo de taquara possuem qualidades específicas, que se diferenciam em flexibilidade, resistência, coloração e dureza (OLIVEIRA; FERNANDES, 2014).

As matérias-primas utilizadas na terra indígena Ivaí, pelos Kaingang são: taquara mansa (*Merostachys Multiramea Hack*), Taquaruçu (*Chusqueagaudichaudii*), criciúma (*Arundinaria aristulata doell*) e cipó imbé (*Philodendrum* sp.).

A taquara costuma ser extraída na beira dos rios e depois de cortada, deve permanecer sempre úmida para facilitar a produção da cestaria. O corte da taquara, em geral, é feito com três metros de comprimento. Ela é cortada em pedaços, de acordo com sua espessura e com

atividades do curso de extensão Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais (UEM).

A ECONOMIA KAINGANG DO SÉCULO XVII ATÉ O INÍCIO DO SÉCULO XX

Atividades econômicas nos diferentes ecossistemas e sistemas de representação

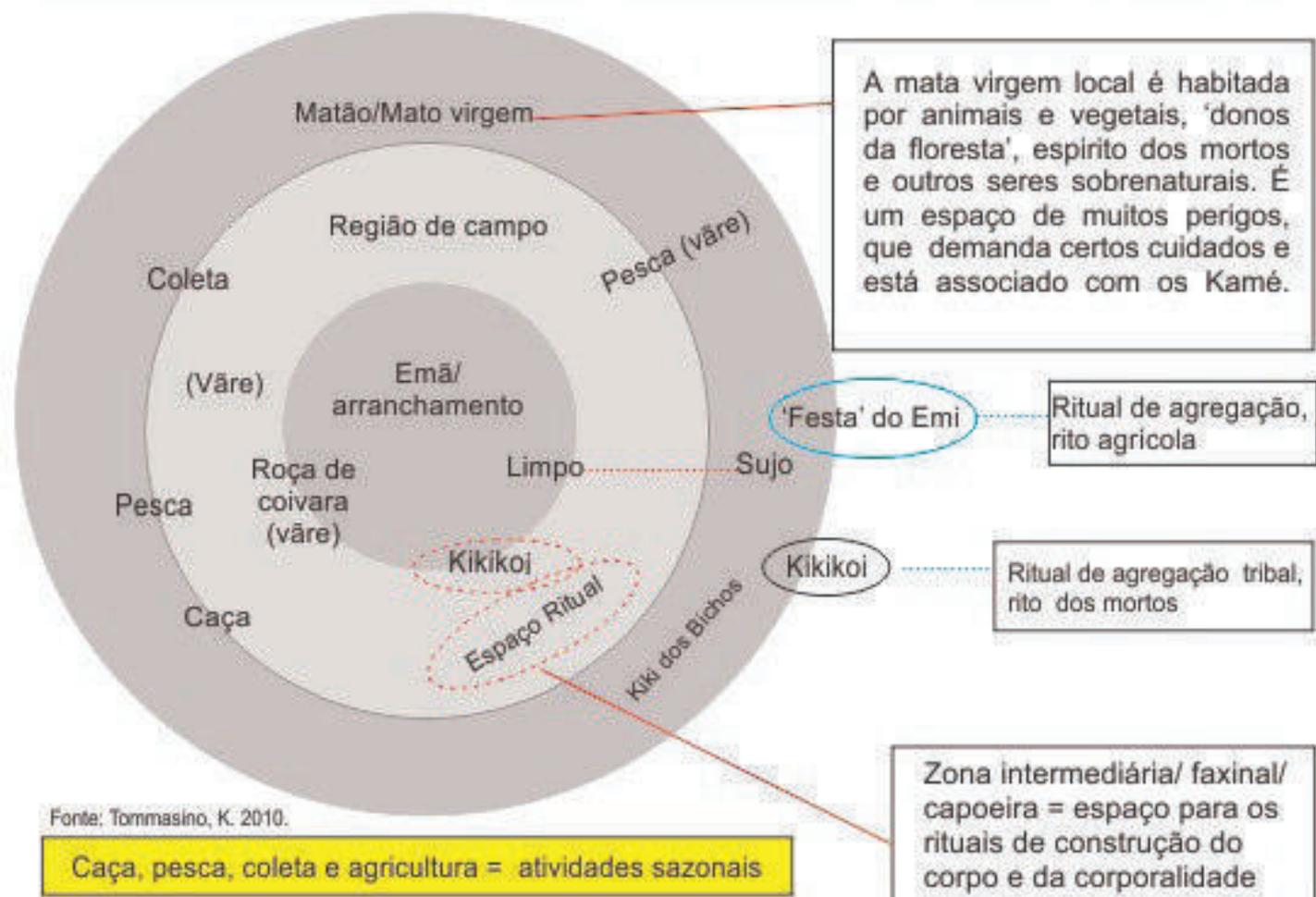


Figura 1. Aspectos da economia em relação à cosmologia Kaingang. Fonte: TOMMASINO, K. Ledson (2014).

o tamanho do cesto. Posteriormente, inicia-se a raspagem para que fique mais macia e apropriada para o processo do trançado. Começa então a destalagem, ou seja, a retirada da primeira camada de proteção da taquara. Posteriormente, ela é enrolada e deixada no fundo do rio para que fique macia e limpa. Na sequência, os Kaingang selecionam algumas taquaras para o tingimento e escolha dos grafismos a serem utilizados no trançado. Costuma-se utilizar na confecção do balaio a taquara brava, conhecida como taquaruçu. Ela é conhecida como brava porque possui espinhos, ao contrário da taquara mansa (SANTOS, 2018).

Os trançados, assim como os grafismos presentes na cestaria Kaingang podem ser vistos nos espaços urbanos, onde os Kaingang permanecem temporariamente para vender sua cestaria. É visível que sua identidade é explicitada nos objetos confeccionados em tramas vegetais denominadas *wogfy* (trançados aplicados - *kre* - cestos - ou *tugfy* - trançados aplicados a objetos). Estes objetos possuem formatos variados como: fruteiras, cestarias de formas variadas além dos objetos como flechas, arcos. Nesse repertório são visíveis as marcas identitárias nos grafismos, que mostram as variações simbólicas no campo da visualidade.

Nos estudos propostos no curso de extensão, observa-se a dificuldade atual para a população Kaingang da T. I. Ivaí na identificação dos grafismos presentes na cestaria. Sabe-se que o desconhecimento sobre os grafismos, por eles denominados marcas, é uma consequência da repressão exercida pelos colonizadores em relação às culturas indígenas. No entanto, é do conhecimento do povo Kaingang que sua produção material abarca uma complexidade de sinais ligados à sua cosmovisão e que fazem parte do universo do sistema de representações visuais nas formas tradicionais na cultura cesteira, específicas do sistema cultural Kaingang. Além disso, esses trançados revelam formas e grafismos vinculados a organização social Kaingang, que remetem a conexões cosmológicas, que em sua base possui características específicas na divisão clânica, que se estrutura nas metades exogâmicas, patrilineares, assimétricas e complementares, como citado anteriormente na explicação sobre os subgrupos Kamé e Kainru.

Para Tadeu dos Santos, na dissertação “Arte, identidade e transformações na cestaria Kaingang da terra indígena Ivaí, no contexto de fricção interétnica” (SANTOS, 2018) o sistema de produção é exemplificado na relação de transformação da matéria extraída e seu processo de transformação. Estes aspectos constituem desencadeamentos de operações simbólicas, que se estendem nas funções, formas e aplicações das marcas revelando seu repertório de grafismos combinados nas cestarias.

É importante destacar também nas reflexões sobre os objetos da cestaria Kaingang que o valor de mercado a eles atribuído é uma questão bastante complexa. Nessa relação laboral, o trabalho indígena, não é mensurado em valores para cada fase produtiva, pois essa relação compreende percepções abstratas que constituem estimativas de valores sobre o cesto que é

posto, no sistema de mercado.

Para os Kaingang do Ivaí, essa relação de cadeia produtiva, que inclui processos de beneficiamento da matéria prima e diferentes artistas que oferecem sua mão de obra, envolve construções que derivam de traduções para compreensão sobre custo de produção, de acordo com a perspectiva cartesiana. Para os indígenas, em sua percepção e manutenção destes saberes, que constituem sua etnociência, o que importa é produzir o que necessita e por outro lado, o processo de acumulação, o ideário financeiro e o lucro, são perspectivas de fronteiras que definem as diferenciações de sociedade.

De acordo com entrevista realizada com Alexandre Aparecido Farias Krenkag³, as etapas presentes no processo de produção da cestaria dos indígenas Kaingang da T.I. Ivaí consistem nas mesmas analisadas por Ana Lúcia Boavista Cavalcante (2007, p.209):

1 - *Ag tývángenh*: coleta da matéria-prima; 2 - *Vánpanken*: beneficiamento da matéria-prima; 3 - *Van rygrug*: corte em talas da matéria-prima; 4 - *Rygruyoka sir*: laminação das talas; 5 - *Venhmrágham*: tingimento das talas; 6 - *Vafy*: trançando; 7 - *Vafy rá*: grafismos; 8 - *Vafykã*: acabamento; 9 - *Torán*: identificação 10 - *To ti kayasa*: etiquetagem; 11 - *Krevinvihan*: armazenamento; *Venegrehe*: comercialização (SANTOS, 2018, p. 103). Segundo os estudos de Tomamsino (2010) a estrutura produtivista no processo de manejo das matérias-primas é compreendida conforme o gráfico apresentado na Figura 1.

Segundo Bruce Graham Trigger (1982), os indígenas têm sido agentes de sua própria etnohistória e detentores do manejo da produção cesteira. Como foi abordado anteriormente, a territorialidade tem relação direta com a cosmologia tradicional Kaingang. Diante de constantes

³ Alexandre é graduado em Pedagogia (UEM).



Figura 2. Detalhe da pintura de um cesto Kaingang. Fonte: acervo do autor (2020)

ameaças ao direito de permanência e usufruto de seus territórios, os indígenas vêm sofrendo atualmente com o aumento da violência e tentativas institucionais de desapropriação de seus espaços, como por exemplo, o Projeto de Lei (PL) 490.

Apesar dessa violência os movimentos indígenas vêm apresentando forte resistência, como as ações do movimento Levante pela Terra, recentemente mobilizado em Brasília contra a votação do PL 490. O Levante pela Terra foi organizado por Romancil Kretã em junho de 2021. Romancil Kretã é filho de Ângelo Kretã, importante liderança na defesa do território Kaingang, morto em um acidente de trânsito, com fortes indícios de emboscada em 1980, em Pato Branco (PR). Estes movimentos, juntamente à recen-

te onda de valorização da arte contemporânea indígena são ferramentas que almejam, acima de tudo, contribuir para o registro e o resgate de uma arte ameaçada de descaracterização e eliminação pela cultura do esquecimento imposta pela violência simbólica. É preciso urgentemente encontrar um antídoto para reverter este contexto, bem como estimular pesquisas em arte e etnohistória indígenas, objetivos do projeto de extensão que deu origem a este trabalho.

Além dos encontros no grupo de extensão foram realizadas três conversas gravadas entre Tadeu dos Santos e João Natalino Pantu.

A primeira gravação (4'13''), registra um diálogo sobre a importância do aprendizado sobre o trançado Kaingang. João Natalino confirma que uma das atividades mais importantes para os povos Kaingang é a produção da cestaria. O aprendizado é ensinado às crianças desde pequenas, garantindo um trabalho que traz o sustento de muitos como artesãos. Além disso, gostam do trabalho que vem sendo passado de geração a geração, permitindo a venda e troca do produto.

João Natalino conta que as mulheres de sua família desde a infância já começam a observar e a fazer cestos de forma espontânea, manifestando seu interesse no trabalho e em sua forma de ser indígena que pratica a cultura. Na passagem de criança para adulto, o grupo indígena feminino é o mais focado em fazer o trançado.

No segundo áudio (1'13''), João Natalino narra sobre os trançados dos cestos. Em sua leitura sobre o trançado ele revela que existem muitas marcas, como por exemplo, as conhecidas: *Kamé* e *Kainru*, entre outras marcas. Ele afirma que: “É muito importante quando a gente vê as pessoas fazendo os trançados nos cestos, pois já percebemos que representa o indígena. E é muito bom ver os artesãos indígenas deixarem sua marca no seu trançado. O indígena

que faz artesanato a gente percebe que vem de longe por representar os indígenas antigos, os antepassados, por que os indígenas antigos viviam com suas marcas demonstra isso significa aquilo, que representavam muitas coisas e conheciam suas marcas. E muito importante que essa marcas que os artesãos indígenas deixam em seu trabalho e essas marcas continuam nos trançados”.

No terceiro áudio (2’12”), Natalino comenta sobre as dificuldades na hora de levar a produção para a cidade e sobre as vendas dos artesanatos de cada uma das famílias do Ivaí e também das demais famílias Kaingang. “Quando as famílias saem para vender, eles enfrentam muitas políticas, por exemplo: governos que dificultam quando os indígenas vão para a cidade. Lá na cidade grande, muitas vezes as pessoas oferecem local para abrigo, digamos da prefeitura, falam que os indígenas não podem conviver com a gente da cidade e isso mostra que falta saída, as pessoas ficam contra você”. João Natalino, afirma que sempre existe uma saída “... que é desse jeito, por que os indígenas demonstram sua cultura. Na falta de diálogo, quando as pessoas ficam contra você..., mas é triste as pessoas falarem que os indígenas não dialogam”.

Em uma das reuniões remotas no grupo de extensão, no mês de janeiro de 2021 o professor João Natalino Pantu argumentou que: “A gente vê aos redores das nossas aldeias as fábricas, que é uma forma de degradação da natureza, não é só eu que vejo. É uma tristeza essa degradação, e logo vem em nossos pensamentos. Como vai ficar o futuro das nossas aldeias se continuar com essa degradação? Há muito tempo na nossa comunidade havia muito alimentos. Como o peixe, o rio era cheio de peixe. Eu pensei: vai chegar uma hora que vai acabar os peixes e isso já aconteceu. Mas estamos como essa parceria, que vamos deixando por

escrito: a situação atual de nossa terra indígena e isso é importante para divulgar a devastação do lugar onde vivemos. Acho muito importante essas trocas de ideias, é bom, demais.”

Em um áudio registrado em 03/02/2021, João Natalino Pantu informou em conversa com Tadeu dos Santos pelo aplicativo *whatsapp* sobre algumas palavras que os Kaingang utilizam e trazem sentido diferente do usual: artesão, artesanista e arte. Na conversa comenta-se sobre a importância de relembrar os conhecimentos ancestrais do povo Kaingang e que a terra indígena Ivaí possui uma expressão própria para sua expressão que vem das mãos que criam os trançados aplicados às marcas na cestaria. A palavra artesanista, inventada pelos Kaingang do Ivaí, mistura as palavras arte e artesão, o que revela, segundo Pantu: “O *shinui* (bonito) dos artesanistas do Ivaí”.

No mesmo diálogo, João Natalino grava um áudio em três momentos de fala: no primeiro áudio (17’9”) ele narra sobre o tingimento da taquara utilizada na cestaria. Ele explica que a cor vermelha é feita com uso de *penu va pé* (*arribadea chica*). Ela comenta também sobre seu manejo para se extrair a cor preta, além de informações sobre a dança no ritual *Kikikoi* e as experiências em Maringá, quando ficam hospedados na Associação Indigenista – ASSINDI.

Nas conversas com João Natalino Pantu ele etnografa as histórias de um parente chamado Pedro Vãfe Tiburcio. Ele nasceu no Ivaí em 27 de outubro de 1944 e fala sobre as cores que os antigos indígenas faziam para usar nos seus artesanatos, mencionado uma cor que sempre usavam a partir da planta *penu va pé* que produz as cores **vermelha e preta**. Ele explica que era preciso levar a taquara tingida com a planta até o rio e lá procurar um lugar que tem **barro oré**. “Faz, um buraco e coloca o material, as taquaras desfiadas no buraco e cobre com barro, deixan-

do enterrado por três dias, aí tira e lava no rio e a taquara fica preta”.

No áudio de João Natalino (3’53”), gravado às 12:59 do dia 25 de fevereiro de 2021, ele fala sobre a dança do *Kiki koi*. Ele conta sobre a fala que registrou de Pedro Tibúrcio, que acompanhou, recebeu durante muitos anos os ensinamentos de seu pai. Para o professor indígena essas histórias são muito interessantes para que os professores indígenas possam utilizar na escola. Não iremos aqui apresentar os conteúdos porque não têm uma relação direta com o tema do artigo, mas é importante destacar o relato de João Natalino sobre a utilização de sua pesquisa etnográfica: “Sobre os relatos que fiz desse senhor (Pedro Tibúrcio), nunca tinha encaixado no meu conteúdo, por que seguia livro da SEED (...) eu fico feliz também por ter trazido essas questões sobre os indígenas nas minhas aulas.

Em fevereiro de 2021, no áudio de WhatsApp (6’23”) João Natalino apresenta sua autoetnografia. *Vég Kóng* é seu nome indígena. Nascido na aldeia na terra indígena Ivaí, município de Manoel Ribas, seu pai é indígena Kaingang, nascido no Ivaí também e segundo seu relato sua mãe é mestiça. Na infância João Natalino relata que sofria muito. Era uma família de sete irmãos, três mulheres e quatro homens. Trabalhava bastante e a escolaridade era bem fraca na época. Ele narra que existia muita dificuldade nas famílias porque faltavam roupas, às vezes faltavam alimentos, as famílias não tinham condição de sobreviver com tranquilidade. “A gente trabalhava na lavoura, os pais não tinham conhecimento, por que nada era garantido”.

João Natalino explica que passava muita dificuldade na época, era esforçado no estudo e o pai falava disso, perguntava se ia trabalhar na lavoura, dizendo para deixar de lado seus estudos. Ele conta que ficava triste, não pelo fato de trabalhar na lavoura, mas porque gostava de

estudar, mesmo com dificuldade ia para escola para estudar, e na época o professor de língua Kaingang foi uma figura importante para ele. Esse professor, chamado Leoncio sempre incentivava os estudos sobre a cultura Kaingang e João Natalino, gostava de estudar sobre esses conteúdos. Um dia o professor Leoncio disse que ele poderia ser professor da língua Kaingang: “Para que essa cultura seja permanente, seja levada adiante como era com os conteúdos que os professores trabalhavam comigo. A gente sabe que para ter uma profissão enfrentamos muita dificuldade, coisas graves, saúde (...) às vezes enfrentando sol e chuva, a gente enfrenta, para ter profissão. Tudo que falo é difícil, mas as pessoas têm que gostar também, como é o meu caso que estou fazendo curso de formação docente. Como estou gostando, me esforço para saber mais sobre essa questão da cultura”.

João Natalino narra também os momentos que vinha com sua família para a cidade no áudio gravado no dia 25 de fevereiro de 2021. Ele conta que gostava de sair: “Ir para cidade e também de vender e meus artesanatos, eu e minha esposa, sempre viajava para o lado de Maringá, entre 2005 e 2010, a gente ia para cidade Maringá e isso (...), a gente arrisca vida, mas tem umas pessoas que nos observavam na cidade. Também há projetos que nos acolhem e um desses projetos é a casa de acolhimento na ASSINDI – Maringá. Em 2000 o grupo da ASSINDI fundou a associação depois de ver que os artesãos Kaingang dormiam na rua, para poder vender seus artesanatos na cidade. Eles perceberam que os artesãos estavam trabalhando, ganhado seu pão de cada dia, sustentando suas famílias e isso dava valor. Vendo isso fizeram projetos, que até hoje está firme e forte a ASSINDI – Maringá. Ainda hoje as pessoas que vão para Maringá vender seus artesanatos ficam naquelas casas lá na associação.

As famílias não ficam mais em risco e quando vão para Maringá já não dormem na rua. Agora tem as casas de acolhimento, tem lugar para as crianças lanchar, tem luz água, as famílias não correm mais risco e isso é muito bom”.

As cestarias Kaingang do povo do Ivaí no objeto/artigo: palavra / trama / pintura / pesquisa

Em um exercício de pesquisa, que consiste na retomada de saberes que foram em grande parte esquecidos, nossa ação se deu pelas intervenções sobre as práticas cotidianas indígenas que impactaram em rupturas e provocaram silenciamentos. Destes silenciamentos restam os fragmentos de memórias que permitem conectar os períodos que margeiam o protagonismo das gerações passadas em resistências da identidade Kaingang no processo de transformação na atualidade.

Com relação aos processos criativos na pintura coletiva sobre o cesto Kaingang (figura 2), este estudo utiliza-se da metodologia em poéticas visuais (REY, 1996). Nela, teoria e prática entrelaçam-se para instaurar discursos e reflexões concernentes à experiência proporcionada pelo projeto proposto. A construção dessa pintura e também escrita cocriativa acontece nessas aberturas entre linguagem e escuta, que permite traduções dos múltiplos sinais que convergem nessa etnohistória.

Assim sendo, foi possível refletir em torno de como se concebe uma prática artística colaborativa vinculada a grupos e comunidades específicas e, desse modo, problematizar o termo “colaboração em arte”, partindo de referências práticas e teóricas do contexto da arte contemporânea.

Sobre aproximações das práticas cesteiras e as relações sociais que derivam dessas operações que envolvem criatividade e também processos colaborativos, utilizamos os estudos de

Grant H. Kester (2006). O autor reflete sobre os processos colaborativos no campo da arte e, no contexto das artes indígenas, observamos que não existem relações para separá-la dos demais estudos sobre arte, pois é importante que se afirmem em seus espaços de trânsito.

Ainda que as artes indígenas tenham ganhado espaço no sistema das artes na contemporaneidade, deve-se ressaltar que isso se deve à provocação por parte de artistas indígenas, que vêm rompendo com a inércia e supremacia dos padrões estéticos eurocêntricos. A crescente visibilidade das produções indígenas na atualidade passa a ser percebida por outras perspectivas, que questionam o fato de que a arte indígena ficou presa sobre um critério duvidoso que lhe atribui características de artefato ou artesanato. As criações indígenas que vêm conquistando espaços na contemporaneidade trazem um novo alento para a estagnação da arte brasileira, impregnada de identidades outras, sempre ocultando as identidades indígenas e afro brasileiras de seu DNA.

Esse novo alento nos permite respirar e respirar é o mesmo que sentir o mundo dentro da gente, o vento encanado, do ar que enche nossos pulmões, e dele pode ser até o sopro de nossa vitalidade. O sopro de vida na oralidade, que os códigos vão ganhando forma e com a palavra, surge a ponte para compreensão do sentido. Palavra que nomeia o que gera sentido, palavra surge desse sopro de vento que vibra de dentro e que também pode ferir nossa sensibilidade.

A palavra também é registro, propriedade de quem a cunha, de quem a faz proliferar aos quatro ventos, vira matéria de quem as verbaliza. Marca um tempo, cria rastro, converte em escritas um desenho, uma linguagem para os olhos, seguir os conceitos. Palavras agora são legítimas e podem até mesmo causar temor,

palavra engana. Influencia uma ordem e condiciona ao poder. Palavras podem ser de propriedade, hierarquia, status que delimita fronteiras, palavras que têm lugar e do lado de fora é subjugada, mas podemos dizer que essas palavras, escritas que pintamos no cesto, não foram ouvidas pelo vento e espalhadas nas paisagens, que só os nossos sentidos souberam ler.

Trouxe a palavra para dizer que em co/criação elas são a costura e dela permitiu-se compreender que, em projetos artísticos colaborativos (Figuras 3 e 4), a abertura do trabalho ao outro instaura-se desde o princípio das diversidades de experiências que são postas como contribuição para dar forma e gerar novas percepções. Nessa perspectiva, fortalecem-se os aspectos em torno da ética, os quais redefinem o papel do artista, que atua agora como mediador, ao ceder a autonomia do fazer artístico.

Também foi possível revelar as características transdisciplinares dessas práticas colaborativas em arte bem como destacar o importante papel dos encontros, diálogos e trocas, instaurando uma dinâmica recíproca e efetivamente compartilhada.

Nas trocas e diálogos no processo de criação da pintura sobre um velho cesto Kaingang, as palavras são para qualquer parte traduzíveis e agencia uma multiplicidade de sistemas. A palavra pintada é como uma instituição, tem protagonismo e ela deve dialogar com a sociedade indígena. Esta vai perceber essa ruptura que relocalou e ganhou visibilidade pela ação política e poética no processo de insistir na linguagem na resistência discursiva e reexistindo com as práticas do fazer milenar, aceitar do verbo que virou matéria, arte milenar um exercício que ressoar na contemporaneidade.

Nossos limites que vão além das fronteiras demarcadas, de nossos limites de sonhar os territórios, são dimensões da subjetividade, uma

poesia da habilidade para manifestar a visualidade em suas múltiplas linguagens.

Tadeu dos Santos manifesta também sobre suas palavras pintadas que: “Realizo pesquisa, desenvolvo ação de denúncia, minha forma de manifestar é no objeto. Nele crio minha escrita para marcar e pontuar as questões que são necessárias no contexto social político ambiental e principalmente dos direitos e da cultura”.

O processo social que transforma e que cria muros para esconder seu processo de exclusão é problematizado nos diálogos e criações de Tadeu e João Natalino, que expressam que o próprio sistema de crença e o estatuto de realidade afirma-se na repetição. Como a repetição no sentido midiático, que muda o silêncio das práticas ao modo que se vê o que crê: o sistema capitalista, a mercadoria os valores de oferta e procura o ciclo canibal sobre o que se produz enquanto matéria. Mas existem produções que seguem sua lógica própria, mesmo que absorvidas e ressignificadas pelo sistema, buscam corromper sua lógica, o que diferencia são as ancoragens de um passado, que permite continuar buscando suas trilhas que são formadas e deixadas pelos ancestrais.

A contribuição cultural que a sociedade indígena alcança são suas expressões no sentido de arte, na palavra e em objetos que permitem converter sentidos. As artes indígenas são formas para criar pontes, para que as transformações na sociedade permitam a existência de relações diversas e a valorização das singularidades de cada grupo étnico. Em nossa criação, palavra/trama/pintura/pesquisa, para além do cesto pintado e deste artigo, esperamos que as fronteiras sejam livres, para que possamos florescer como viventes da terra que nos sustenta em nossa jornada humana.



Referências

AMBROSETTI, Juan Bautista. Los Indios Caingú del Alto Paraná (Misiones). **Boletín del Instituto geográfico argentino**. t. 15 pp. 661 – 744. Buenos Aires. 1894b.

CASTRO, Paulo Afonso de Souza. **Angelo Kretã**. Acesso em: 04/07/2021. Disponível em: <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/biografia-angelo-kreta/>

CORRÊA, M. P. **Dicionário das Plantas Úteis do Brasil e das Exóticas Cultivadas**. Ministério da Agricultura, IBDF, vol. 1, 1984.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978 A

Ellis, C. Heartful Autoethnography. **Qualitative Health Research**, Vol. 9, n. 5, 1999.

FERNANDES, José Loureiro. **Os Caingangues de Palmas**. Arquivos do Museu Paranaense. Curitiba, v.

l, p. 161-229, 1941.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. **Caderno videobrasil**, n. 2, 2006. Disponível em: http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kestercollaboration_art_and_subcultures.pdf. Acesso em: 16 jun. 2021.

KESTER, Grant H. **The one and the many, Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Published, 2011.

MABILDE, Pierre F. A. Booth. **Apontamentos sobre os indígenas selvagens da nação Coroados dos matos da província do Rio Grande do Sul: 1836-1866**. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

MOTA, L. T.; NOVAK, É. D. S. **Os Kaingang do vale do rio Ivai: história e relações interculturais**. Maringá: Eduem, 2008.

Figuras 3 e 4. Cestarias Kaingang com pinturas. Fonte: acervo do autor (2020)

MOTA, Lucio Tadeu; NOELLI, Francisco Silva; TOMMASINO, Kimiye (Orgs.). **Uri e Waxi**: estudos interdisciplinares dos Kaingang. Londrina: UEL, 2000.

SÁ, Karina Lane Viane Ramalho de. **A flórua vascular da reserva indígena São Jerônimo. São Jerônimo da Serra** – Paraná: subsídios para conservação da vegetação / Karina Lane Viane Ramalho de Sá. - Campinas, SP: [s.n.], 2004.

OLIVEIRA, Juliana Terezinha de Oliveira & Fernandes Marcos Roberto. **O Artesanato Kaingang Na T.I. Xapecó (TCC) UFSC**, Florianópolis-SC 2014 disponível em <http://licenciaturaindigena.ufsc.br/files/2015/04/Juliana-Oliveira-e-Marcos-Roberto.pdf> acesso 16/01/2021

SANTOS, Tadeu dos. **Arte, identidade e transformações na cestaria Kaingang da Terra Indígena Ivaí, no contexto de fricção interétnica**. (dissertação de mestrado) UEM- Maringá 2018, p. 237 disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/5347>

SOUZA, S. P. D.; VIEIRA, D. S. (Org.); IASUKI, M. A. R. (Org.); NASCIMENTO, J. M. (Org.); SANTOS, L. S. (Org.); FERRARI, M. A. (Org.); MIAMOTO, N. (Org.); BALIELO, I. (Org.); G. FILHO, A. (Org.). **Arte e Cultura Indígena**: Povos Guarani e Kaingang na Associação Indigenista - ASSINDI - Maringá. 1. ed. Maringá: Caiuás, 2013. v. 1. 128p.

SOUZA, S. P. D; RÊKAG, Florêncio (Org.); BARQUEIRO, R. (Org.). **Eg jykre sinvi**: nossas belas histórias. 1. ed. Maringá: Caiuás, 2014. v. 1. 16p.

TRIGGER, Bruce G. **Ethnohistory: problems and prospects**. *Ethnohistory*, [S.l.], v. 29, n. 1, p.1-19, winter, 1982.

THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-Ação**, 12ª edição, São Paulo: Cortez, 2003.

TOMMASINO, Kimiye; ALMEIDA, Ledson Kurtz de. **Territórios e Territorialidades Kaingang: A Reinvenção dos espaços e das formas de sobrevivência após a conquista**. Mediações. Londrina, V. 19, n.2, p. 27, 2014

VEIGA, Juracilda. Revisão Bibliográfica Crítica So-

bre Organização Social. Cadernos do CEON, Chape-có, SC, v. 6. n.8, 1992.

VEIGA, J. **Cosmologia e práticas rituais kaingang**. 2000. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

João Natalino Pantu

Professor Kaingang Vég Kóng, João Natalino Pantu. Colégio Estadual Indígena Cacique Gregório Kaekchot - Terra Indígena Ivaí (PR).

Tadeu dos Santos

Professor no curso de Artes Visuais (UEM), e coordenador adjunto do projeto Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais (UEM). Doutorando em História (UEM), membro do Coletivo Kókir e da ASSINDI.

Sheilla Patrícia Dias de Souza

Professora no curso de Artes Visuais (UEM), coordenadora do projeto Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais (UEM), membro do Coletivo Kókir e da ASSINDI.

TRADUÇÃO

KANHGÁG AG TŶ VĂGFY HYNHANH KĂME: NÉN TŶ VĚNHVEN VEN JA TO JYKRE KANHGÁG AG VĂFY KI¹

HISTÓRIA DA ORIGEM DOS CESTOS KAINGANG: O REPERTÓRIO SIMBÓLICO NO CAMPO DA VISUALIDADE APLICADOS NA CESTARIA INDÍGENA

João Natalino Pantu

Colégio Estadual Indígena Cacique Gregório Kaekchot

Tadeu dos Santos

UEM

Sheilla P. Dias de Souza

UEM

Tradução: Florêncio ReKay Fernandes

Secretaria de Estado da Educação do Paraná

Resumo: Kŷ inh rănhrăj ta ki isóg ăjag mŷ. Isŷ nén to rănhrăj ja to kămén ke vĕ ěg tŷ vĕnhmăn ja extensăo Arte kara ũ ag jykre to: ěg ve to kara vĕnh jykre kujăgja, rănhrăj tŷ Universidade Estadual de Maringá (UEM) tá. ěg rănhrăj tag vŷ kanhgág ag tŷ văfy han to kămén ke kara sygsán ke kanhgág ag tŷ régré nŷtŷ ěn ġr ag kanhrăn tŷ ag kara nén ũ hynhan há , ũ ag kanhrăn tŷ kara vĕnhrán tŷ ag curso tŷ Artes Visuais kăki UEM tá. Kŷ ěg tóg rănhrăj há han mũ vĕnh jykre tŷ hĕn ri ke ag mré ũ tŷ vĕnhrá sŷnvŷ hynhan tŷ ag, autoetnografia kara etnohistória ki gé. Hăra ěg tŷ nén ũ tŷ tĕj e sór tag vŷ ěg to kanhrăn mũ kanhgág ag vă ASSINDI gfy tag to kara ag to kamén mũ gé hă vŷ isŷ rănhrăj tag pĕnjĕg han mũ. Nén tá jun mũ, kara văgfy sygsán mũ, vŷ tŷ ti tŷ Associação Indigenista (ASSINDI) – Maringá tá vygven nŷtŷ, kŷ tóg sir to artigo han mũ, kara sir ũn régre ag tŷ jagnĕ mré han mũ rănhrăj tag ti, kŷ tóg sir tŷ nén ũ há nŷ ti tŷ tămŷ kanhgág ũ ag jykre vygven kŷ, kŷ sir ũ ag kanhrăn tŷ tŷ Artes ág mŷ há tŷ.

Vĕnhrá- tygtar: Rán/to jykrén/kăgrá han/rănhrăj ke nén tŷ kanhgág ag tŷ hynhan há.

Resumo: este artigo apresenta estudos sobre a cestaria e pinturas em cestos Kaingang por duplas de professores Kaingang junto a artistas, professores e estudantes do curso de Artes Visuais da UEM. Foram utilizados referenciais metodológicos interdisciplinares associando pesquisa em poéticas visuais, autoetnografia e etnohistória. Os resultados desdobram-se na produção de artigos, feitos também pelas demais duplas de participantes do projeto, que contribuem para a divulgação sobre aspectos da arte indígena, subsidiando a prática dos professores de Artes.

Palavras-chave: Escrita, Trama, Pintura, Pesquisa em prática artística colaborativa Kaingang.

¹ Texto em Kaingang com auxílio linguístico do professor Kaingang Florêncio ReKay Fernandes (Terra Indígena Rio das Cobras – PR).

Autoetnografia kara sygsán to rán: Nén tỹ jagně mré hynhan ke kanhgág ag väfy sugsán ke to kãmë.

Kỹ tóg sir ki kanhrän ja nĩ väsỹ kanhgág ag tỹ vägfỹ hynhan ja to jykre kara tĩ venh ven ja ki gé hä ký tóg to kãmén ja nĩ kanhgág ag emã tỹ lvaí tá ke ag (Paraná ki), ký ag tóg väsỹ tô kãmén ja nĩ, to ãg ethnografia kara arte he tĩ, rãnrãj mág nĩm jén ke mũ kara ký to vémén mág ke mũ. Ûn e ag tóg ki rãnrãj ke mũ sir, ù ag tóg ki ge ký nỹtĩ ti jiji hä vỹ “Arte e cultura indígena he mũ: jagně mré vygve kara ù tỹ jykre ù ag” Universidade Estadual de Maringá (UEM) tá.

To ãg tóg jykrén mág mũ pandemia tỹ ãg kãmĩ tĩg tag ti, prỹg tỹ 2020 kã uri ùn tỹ hën ri ke ag tóg semỹnỹ kar ki vënhmãn ja nĩ internet ki kara ag tóg vémén mũ gé, ký isỹ vënhrá ta ki to kãmén ke vë.

Kỹ ãg tóg ethnografia han mũ, ãg tỹ vënh vĩ vin han ja whatsapp ki kara ãg vënhmãn ja Google Meet ki. Ûn tỹ ki vënhfón mũ ag tóg ethnografia han e ja nĩ äjag tỹ rygrán jan nĩgtĩ ag jykre tỹ arte, história kara antropologia, ký ag tóg to rãnrãj mũ sir vënh jykre e tugrĩn.

Kỹ antropologia ki ãg tóg rãnrãj ù hynhan tĩ ãg tỹ ethnografia to vémén jë, tag tugrĩn ãg tóg jykre tãg vygvég tĩ, ký pesquisador tóg kãmĩ tĩ gé ãg rãnrãj to jykrén tag ti. Ký vem nĩ, tỹ ãg to “autoetnografia” he tĩ, hä vỹ to vémén ke nĩ, to kãmén ke mũ ag hä vỹ nỹtĩ: Raymond Firth, (1966), David Hayano, (1979), Karl Heider, (1975), kara Walter Goldschmidt, 1977, Daniela Versiani (2005) kara Silvio Mateus Alves dos Santos (2017), kara ù ag. Isỹ ùn jiji ag rágrán mũ tag ag vỹ ethnografia to kãmén ke mũ, ke tũ nĩ ký, ag to jykrénkrén tóg ag tỹ nén ki rãnrãj ke ven ke mũ.

Kỹ ethnografia tóg ãg mỹ nén ù há ven ke mũ kara nén tỹ hënrike tĩg ja to kãmén mũ, ãg tỹ “tradicionais” ag to kãmén ja, nén ù tỹ väsỹ kej ja tỹ to kãmén ke, isỹ äjag mỹ inh rãnrãj tag ke ven sór vë, tỹ tỹ autoetnografia to jykre kãmén ke

artes visuais tag kãmĩ.

Etnografia vỹ tỹ ãg tỹ ki kanhró tĩ vë ken jé tóg ù ag jykre ãg tỹ kanhrãnrãn han kara to jykrén han ke mũ gé ký tóg ve há tĩgtĩ, väsỹ to kãmén ja vỹ uri ãg jykre tãg vygven ke mũ. Ký ãg tóg vëg nỹtĩg tĩ nén tỹ ãg jykre, päi ag jãnkamy venh ke mũ, he mũ sir.

Kỹ ãg tỹ ven vén jé väfy rá ti kaingang ag kãmĩ, João Natalino Pãntu tóg tỹ ù ag kanhrän tĩ jë kara tóg artista visual tỹ Tadeu dos Santos mré rãnrãj mũ gé, to ag tóg jykrén mág han ja nĩ vägfỹ hynhan tỹ fóg ag kãmĩ vënh ven ja to kãmén ke mũ äjag mỹ.

Ëg tỹ nén hynhan ký tóg jykre tỹ etnográfica to ke nĩ, rãnrãj vỹ ve há tĩ kara hynhan há tĩ gé, ken jé, ãg tỹ väfỹ rygrán ký ùn régre ag tóg jagně mré vygvég nỹtĩg gé.

Ag tỹ rygrán vỹ jufyr jagy nĩgtĩ, jãvo, ãprỹ tóg tóg ethnohistoria mré mũg tĩ autoetnografia tĩ. Ûn régre ta ag vỹ to vémén mág ký nỹtĩ, ge ra ti tỹ jagy tĩ nĩfënh sór mũ ra ki krón ke tĩ. Ti tỹ vënhgrun ja tag vỹ to jykrénkrén tỹ vënh kujãgja han ke nĩ, hära tóg jagy tĩ vë ki kanhrãnrãn ke tĩ, ti vënh han ke ethnografia kãki kara ký ethnohistoria kãki vënh ven ke ki gé. Ëpry tag kri ãg tóg ù ag vygvég tĩ, äjag vỹ ja kãmén ag tóg mũ gé, ãg jykre tóg sir to vémén tỹ hën ri ke han ke mũ. Carolyn Ellis (1999) tóg ãg mỹ nén hynhan tỹ autoetnografia tỹ krój tũ ãn ven ke mũ, to rygrán jé ãg ke mũ ti tỹ ù ag mỹ vygven jé emã mág ta ki mũg tĩ ag tỹ ki kanhrãnrãn jé ke tũ nĩ ký kato vĩnh ke mũ.

Kỹ nén jiji tỹ autoetnografia tóg vësỹ ù han tĩ: “auto” vỹ tỹ ùri ãg mỹ ke nĩ, ãg jamã tá kãtĩg ja kara “etno”, ãg kanhkã ag to jykrén ke. Tag ag vỹ sir ãg jykre to rygrán ja vỹ tũ tĩ kara tóg ãg tỹ to jykrén han ke mũ ãg to rygrán jé sir. Ký fi rán ja nĩ Daniela Beccaccia Versiani(2005, p. 23) ký to kãmén ký ge ja nĩ: “[...] Väsỹ tóg ùn e ag jykre kãmĩ tĩgtĩ, ãpry pir kri tĩg ja nĩ ùn e ag mré, jykre kara ãg ùn ven tĩ ag ki gé.”

Isỹ äjag mỹ kãmén ke autoetnografia kara et-

nohistória tÿ hÿn ri ke ãn to kãmen mÿ ãmã ag ki gÿ kara nÿn to jykren ke tÿ vÿnh vygven ja to vÿmÿn ke vÿ. Isÿ rãnrãj tag vÿ tÿ ãg jykre tÿ ki rã kara kãkutÿ nÿ ãg hã ki, tÿ tÿ vÿnh ki kurãnrãn han jÿ vãsÿ ke ag tÿ nÿn hynhan ja ve kÿ.

Kÿ sir kanhgãg ag tóg kara ag jykre ven vãgfy hynhan ki vÿ tÿ nÿn ù hã nÿ povo Jÿ ag kãki, kanhgãg ag tóg kãki nÿtÿgtÿ. Vãsÿ sir,macro-jÿ kãki ag vÿnh kãpóv ja nÿ, hã kÿ ag tóg sir ãmã mág tÿ mrasil kãki sul ki ãmãn ja nÿ, kÿ uri ãmã tÿ ga tÿ lvaí tóg ãmã tÿ Paranÿ kãki, hã tá gÿr ag kanhrãn tÿ tÿ João Natalino Pãntu kara Tadeu dos Santos mrÿ vÿnhã tag han ke to rãnrãj mÿ.

Ëg tÿ vãgfy to vÿmÿn kÿ ãg tóg vãsÿ ke ag mÿ ãkrÿg tÿ, tÿ ag tóg ãjag tÿ ñn krÿm nÿn hynhan jÿ kara rÿnh kÿ mÿ jãfã. ãjag tÿ ñn krÿm hynhan jãfã, Jÿ ag tÿ vãgfy hynhan ja vÿ ti rygrãn kara kygfy ja ãn ti, ãjag tÿ to jykre ãn ven ke, to rãnrãn ki gÿ, ti tóg ãjag jykre kãmÿ tÿgtÿ (Guertz, 1978, p. 143-144).

Vãgfy tag hynhan ti, kÿ James M. Adovasio (1977)⁴ vãsÿ ke ag vãgfy hynhan vÿn ja hã vÿg tÿ. Ag ãjag nÿgÿ tÿ hynhan e ja tÿgtÿ, kÿ Otis Tufton Mason (1976) tóg to kãmen ja nÿgtÿ, to rygrãn ja nÿgtÿ, ã tÿ to jykre ãn to kãmen tÿ vãgfy ag kygfy mrÿ rãnrãn ja, to jykre hã tóg nÿ ja nÿgtÿ. Hãra uri ka tÿ vãgfy hynhan jãfã tóg tÿ e rã nÿ, kÿ ãg tóg kanhgãg ag tÿ vãgfy to jykreg tÿ, ge ra tóg tÿ ãg jykre ag kãki tÿ nÿn ù ha pÿ nÿ vãgfy e ag kãki, japoneses kara chineses ag ri ke vÿ sir.

Kanhgãg ag tÿ nÿn tÿ vãgfy jãfã tóg ag ga kri to jykren mág ke nÿ (MOTA, 1994; TOMMASINO, 1995), hã tá nÿn ù vÿgtÿ ã vÿ nÿgtÿ, ag ãjag tÿ ag fÿ Planalto Central tÿ Mrasil kãki tá tóg planalto tÿ Paranÿ tá jun tÿ, kanhgãg ag tóg ki ãmãn kÿ nÿtÿgtÿ kara ãjag ga vygvóg ki kanhrãn mÿ, ag jamã jiji hynhan mÿ to ãmã he mÿ kara ãjag ware he mÿ, ag tÿ ãmã ra tÿg sór kara sir kanhpir to han tÿgtÿ, vÿjÿn ti ki gÿ. Kÿ ãg ga tag ti, fág tÿ nÿn hynhan he ja nÿgtÿ. Kÿ uri tóg, fág ag tóg e ja tÿ fag e ja tugrÿn kanhgãg ag tÿ sir mÿg ha han nÿ, fág. Ëg

tÿ ãg ga kri vÿrÿnrÿr, kara tóg ãmã ki ãg vÿnhã, ãmã mrÿ ware, ag vÿ vÿnhgrun mÿ kÿ ãg ga mág tag to jykren mág ke nÿ, fág jãkruj, misu kãsir ag vÿg tÿ fág ag tugrÿn.

Vãsÿ prÿg tÿ hÿ ri ke vÿ tÿg ja nÿ vãn tÿ vãfygfy ja ti, tÿ tóg pãri hynhan hã tÿ gÿ, kãkufãr ag kÿgmÿ jãfã vÿg tÿ kanhgãg ag jykre ki, ãjag ga to tóg jykre nÿ ag vãgfy hynhan tag ti, ki ag kanhró nÿtÿgtÿ vãn tÿ goj fyr mÿ mugmur ja ãn ti. Kanhgãg ag ãmã si ja vÿg tÿ, ti jiji hã vÿ toldos he mÿ (MOTA, 1994) goj tÿg ja tÿ bacias hidrogrãficas he tÿ, tÿ hã vÿ ag ga vÿnhkã kym tÿ, kara goj tag ag ki gÿ: Paranapanema, Tibagi, lvaí, Paiquere kara Paraná. Hã vÿ sir kanhgãg ag jykre ãn vygven tÿ ga kri kara goj ki gÿ. Kÿ Mabilde tóg to kãmen ja nÿ (1983, p. 30-34) kara Ambrosetti (1895) ag tóg ùn e ag tÿ ãjag jÿgÿjÿ to jykren ãjag ga kirÿr ke ãn ti.

Ëmã tÿ mág ag vÿ goj mÿ hãn nÿ, hã vÿ ag jÿn e ja nÿgtÿ ãmã tÿ toldos ag tá, kÿ tóg sir kanhgãg ag ga tóg tá vÿnh han mÿ.

Kanhgãg ag tÿ vãgfy ven vÿn ja, kÿ kanhgãg tÿ lvaí tá ke ag tÿ to kãmen ja (SANTOS, 2018), kÿ ag tóg to vÿmÿn mág ja nÿ ag tÿ vim ke kara ãkrÿnh ke nÿn kãmÿ. Tag vÿ, kÿ sir sÿ e rã nÿ fóg ag jamã kjuja tá, hã tóg tÿ hynhan jãfã tóg tÿ e rã nÿ ag tÿ vãgfy hynhan jÿ.

Kÿ kujã ag tóg tÿ pã'i nÿtÿgtÿ, (VEIGA, 2000) ki ag tóg ãgje tÿ pãri ag hynhan tÿ vãsÿ ùn si ag tÿ ãjag jykre nÿm ja vÿ. Pãri vÿ tÿ vãn kygfy nÿ, kãkufãr vÿ ki ge kÿ pa tÿ nÿgtÿ. Ëg tÿ pãri to jykren kÿ, gÿr ag kanhrãn tÿ tÿ João Natalino, kÿ ag tóg ù ag hynhan ja nÿ, kÿ ag tóg kre kara sir ùn e han ke mÿ, kãmur tÿ hÿn ri ke kara ù tÿ ù hynhan ti. Kÿ ag tÿ to jykren ja tag tugrÿn vãgfy ven mÿ sir, ag tÿ vÿjÿn vin jãfã ag ãkrÿ ti, mãnjóka fygfa vin jãfã.

Vãsÿ kanhgãg ag tóg ãkrÿnh kara vim ke ja nÿgtÿ. Hãra ag jÿn tóg tÿ e rã ja nÿ sir. Kÿ sir fóg ag tÿ jykre tóg krÿg he rã nÿ. Kÿ sir pajÿ tóg tag vÿg tÿ. Vãsÿ ag tóg vãn ki kagtÿg ja nÿtÿ. Kumÿr hã ag tóg ki kanhrãn mÿg tÿ. Kÿ ag tóg pãri ti hynhan mÿ, ãgje tÿ vãn, tÿ pirã kÿgmÿ ja nÿgtÿ. Pãri hynhan kÿ ag tog vãgfy ù to jykren. Vãgfy

ronror han sór ag mǔ. Ag ũn han vén sór vỹ tỹ kre nĩ. Kỹ ag tóg sir : kỹ ěg tag tỹ ne han mǔ?: ěg tỹ vĕnh mỹ hynhan vĕ, ěpã tá, gār vin jǎfã, mǎnjóka...Kara ag to jykrén mǔ: fóg ag géj sór mǔ. Kara ag tóg ãjag rá hã ěmã ag mỹ vygven ke mǔ. Kara ag ge mǔ: ěg tag tỹ hĕ ri kej mǔ? Kỹ ěg tóg aronh kara rágró ka to vin ke mǔ?Jagtar mág ag han ja nĩ. Vǎgfỹ tỹ ěpã ra ge mǔ, ěkrǎn jǎfã ki gé. Kỹ ag sir, ãjag jĕn vygvenh ja nĩ. Ājag tỹ kato nĕn ũ vygve kỹ ag sir ěmã mág ra mũnh ke mǔ. E com o balaio surgiram mais outras ideias. Kỹ kre mág tugrĩn ũ ag vỹ vĕnh ven mǔ. Kỹ sir pĕnĕra, pĕnky kara ũn hynhan mǔ. (Fala de João Natalino Pantu em 2020¹)

Kỹ sir gĩr ag kanhrǎn jǎfã tỹ João Natalino, kỹ vǎgfỹ tag ag jiji vỹ vǎfỹ he mǔ. Kỹ ti jiji vỹ kre he mǔ ke tũ nĩ kỹ kur vin jǎfã he mǔ, kre ag vỹ tỹ kanhgág tỹ ěmã tỹ Ivaí tá ke ag tỹ Sul tỹ Mrasil kǎki ra gé mũnh jǎfã nĩ.Kre vỹ tỹ ũn jykre há ag tỹ hynhan ja nĩ ag tỹ vygven ja ag tỹ ãjag jykre tỹ tygtar e jé “ kỹ ki ěmã ag vǎsỹ”, kỹ sir tỹ ũ nĩ, “ ěg kanhrǎnrǎn ja”, kỹ tỹ “ ri ke nĩ”, han mǎn ke, “ki kanhrǎn kara han ke tĩ” Grant Kester, (2011), fóg ag jykre ki ag ěkrǎn jǎfã to kǎmĕn tĩ. Kỹ ag tóg fóg ag mỹ sir vǎgfỹ ěhĕ hynhan mǔ sir.

Vǎgfỹ ag vĕnh ven ja kara ti sǎnsán ke to kǎmĕn

Kaingang à questão do contato interétnico. Kỹ sir Tadeu dos Santos kara João Natalino ag to vĕmĕn ja nĩ, kỹ tóg João Natalino mỹ há tĩ ti tỹ ã jykre to vĕmĕn kỹ kara kanhgág ag jykre tỹ e ěn to kǎmĕn jé. Kỹ tóg mestrado Ciências Sociais (UEM) kǎki ve ja nĩ ti tỹ vǎfỹ ki kanhgág ag to jykre tỹ hĕn ri ke ěn ti, kara tóg ã tỹ doutorado tỹ história (UEM) ki to ránrǎj mǔ. Tĩ tỹ nĕn vygven

1 Kỹ tóg sir tỹ João Natalino Pantu tỹ Sheilla P. D. Souza fi tỹ ti ví to rán ja nĩ. Kanhgág ag tỹ vǎgfỹ vygven vén ja to kǎmĕn, ũn kófa vĕ hára, Pedro Tibúrcio tỹ João Natalino Pantu mỹ kǎmĕn já vĕ, ti tỹ kurã tỹ 06 kysã tỹ novembro prýg tỹ 2020 kǎ kǎmĕn ja, ag vǎsỹ Google meet ki, jagnĕ mrĕ vĕmĕn já curso de extensão kǎki jiji tỹ “ nĕn ũ to rán kar ũ ag jykre to ki gé: jagnĕ mrĕ vĕmĕn kara ũ ag jykre ki kanhrǎnrǎn ke”- UEM.

mǔ historiografia mrĕ autoetnografia ag tỹ jagnĕ ki krov ěn ki kanhrǎn mǔ (REY, 1996), tĩ tỹ vĕnh ven ja kara to jykrén ke.

Nĕn tỹ ki krov ěn ti to rán sór mǔ ag tỹ nĕn há to jykrén kar ěpry ũ jǎvǎnh ke ag tỹ Kanhgág ag vǎfỹ ag rygrá to kǎmĕn ke. Kỹ ag vǎgfỹ rygrán tag tóg ag rá tỹ *Kamĕ* kara *kairu* to ke nĩ, kỹ, ag tỹ sir ki kanhró nýtĩ jé ag rá, kỹ tóg sir ag tỹ to rán nĩ gé ũ tỹ to jykre nĩ nĩ e tĩ. Kỹ tóg sir Tadeu tỹ vǎfỹ sygsán ja ěn tỹ to han ja ven ke mǔ, to rán ri ke, João Natalino tóg to kǎmĕn mǔ gé vǎsỹ ke ag kara ag tỹ kanhgág vǎgfỹ to jykre ěn ti. Kỹ sir ũn régre tag ag tóg vǎgfỹ ag sygsán ja to kǎmĕn mǔ. Hára ũ ag tóg to rygrán ja nĩ ti tỹ vĕnh ven ja vǎgfỹ fóg ag mỹ, kỹ sir sintéticos tỹ vǎgfỹ han mǔ kara ãjag tỹ fóg ag jamã tá ki kanhrǎn ja nĩ.

Taquara e fita plástica na cestaria Kaingang do Ivaí

Kanhgág ag vǎgfỹ tỹ vǎn tỹ há vỹ jiji tỹ hĕ ri ke nĩ: vǎnjatu (tag vỹ Mrasil kǎki Sul tá tỹ vǎnjatu he mǔ), vǎnsĩ (vǎn tag to ěn Criciúma he tĩ) ke tũ nĩ kỹ vǎn sá (vǎgvã). Kỹ ti tỹ vǎfynh ke vỹ tỹ ag kanhró nýtĩgtĩ, kỹ tóg sir tỹ ag jykre nĩ, jykre tag vỹ tỹ vĕnh há tũ nĩ, vǎsǎnsǎn, sĩnvĩn kara tar han mǔ (OLIVEIRA, FERNANDES, 2014).

Kỹ sir vǎgfỹ hynhan jǎfã tỹ ga tỹ ěmã tỹ Ivaí, kanhgág ag: vǎnjatu (*Merostachys Multiramea Hack*), vǎgvã (*Chusquea gaudichaudii*), kara ũ tỹ criciúma (*Arundinaria aristulata doell*) kara *mrũr imbé* (*Philodendrum* sp).

Vǎn vỹ goj kri e tĩgtĩ kara tóg há tá krej ke nĩ, ken jé tóg mrĕr tĩnh ke mǔ ti tỹ vǎgfỹ hynhan há han jé. Vǎn krej ke, ti kara, vỹ ti kǎmur tỹ 3 metros nĩ ti tĕj vĕ sir. Kỹ tóg kygkyv nĩ tỹ vǎfỹ hynhan ke to jykrén tĩ ti kǎmur ki gé. Kara kỹ, kỹ ag tóg kykég tĩ tỹ kanĕr nĩ jé kara sir tỹ vǎgfỹ ti hynhan mǔ. Kara tóg, tǎgfĩn ke nĩ kara ag tóg goj kǎtá ver vin mǔ ti tỹ tǎnjǎ e jé kara kuprig mǔ. Kara nón kǎtĩg kỹ kanhgág ag tóg kuprĕg mǔ vǎn tỹ sygsán ke kara kỹ rygrán vǎgfỹ ti. Kỹ vǎgfỹ ti kre

hynhan vỹ tỹ vãnjũ nĩ, to ù ag tóg vǎgvǎ he tĩ. Û tóg tỹ ùn jũ nĩ to tóg sónh nĩ, vãnjatu ve kỹ. (SANTOS, 2018)

Vǎgfy tỹ vãnh tugřĩn, ag tỹ rygrán ja ãjag vǎgfy hynhan kỹ fóg ag jamǎ tá, kanhgág ag tóg sir há tá vǎgfy vygven mũg tĩ. Kỹ ag tỹ ag ki kanhrǎn ke vỹ ag vǎgfy tugřĩn ve há tĩ (ùn kygfy - kre - cestos - ke tũ nĩ kỹ - tugfy - nén ù to kygfy vễ). Kỹ ag nén to kagfy vỹ e tĩ: kakanẽ vin jǎfǎ, kara ù vỹ tỹ vyjy hynhan ke nĩ. Kỹ sir ùn e tag kǎki tóg ag de tỹ vǎgfy rygrán tóg ve há tĩ, ag tỹ ùn kygfy tỹ sĩnvĩn jǎfǎ vỹ ve há tĩ gé,

Kỹ ẽg tóg to vēmén mũ ẽg vẽnhrán tỹ extensǎo ki, kỹ sir kanhgág tỹ T.I tỹ lvaí tá ag tóg ãjag vǎgfy rygrán ki kagtĩg e ja nĩ. ãjag tỹ vǎgfy rygrán tag vỹ, tỹ ti rá vễ sir, fóg ag tỹ vǎsỹ ẽg jamǎ ki junjun kỹ ẽg jykre kókén ja vễ. Hǎra Kanhgág ag tóg sir ki kanhró nỹtĩg tĩ ag vǎgfy to jykre tỹ to vēmén ke ẽn tỹ kanhkǎ tá ke ja nĩ kara tóg sir vygve há han ke nĩ ken jé tóg tỹ ẽg jykre si nĩ vǎgfy hynhan tag ti, kanhgág ag jykre há vễ. Hǎra kara kỹ, ag vǎgfy vỹ tỹ ù nỹtĩ e tĩ kara ti rygrá tóg kanhgag ag jykre vin ja kǎmén ke mũ, kanhkǎ to jykrén kỹ, ag jamǎ to jykrén kỹ nĩ gé kara ag rá, Há vỹ ag tỹ ãjag rá to jykre ven tĩ, ãjag jóg ki kanhrǎ, tỹ vãnh ri ke kara vãnh kri fẽg, to kǎmén ja ẽg nĩ kamẽ kara kainru ag to.

Kỹ Tadeu dos Santos mỹ, ã rǎnhrǎj to rán mũ, “Arte, identidade e transformações na cestaria Kaingang da terra indígena lvaí, no contexto de fricção interétnica”(SANTOS, 2018) kỹ sir ti tỹ han ja vỹ tỹ vǎgvǎ tařĩn ja kara sir tỹ vǎgfy hynhan ja. Kỹ sir ag tỹ rǎnhrǎj ja nĩ ag tỹ vǎgfy ki rygrán ke to jykre, ù tỹ nén hynhan tĩ, vǎgfy tỹ hẽn ri ke hynhan kara rygrá e ki gé.

Kỹ tóg há tĩ ẽg to jykrén kỹ kato tóg jǎnkamy vygvég tĩ Kanhgág ag vǎgfy ti hǎra tóg jagy tĩ ver. Ẽg tỹ to vēmén tag, kanhgág ù ag rǎnhrǎj tag, ẽg tỹ nén ù hynhan tag nén ù vygven tĩ, hǎra tóg sir ki kanhrǎn há tĩ vễ ẽn vǎfy vin kỹ nỹtĩgtĩ, vǎm jǎfǎ tá

Kanhgág tỹ lvaí tá ke ag, ag tỹ nén hynhan tĩ, vǎgvǎ tỹ nén rǎnhrǎj ke kara ù tỹ hẽn ri ke ag tóg rǎnhrǎj tĩ, kỹ ag nén e hynhan mũ kara ti kaja to vēmén mũ, cartesiana ag tỹ to jykrén ja vễ. Ka ag mỹ, ag jykre vỹ kara tỹ tar e mũ, to ẽg tóg etnociência he tĩ, kỹ ẽg tóg sir nén hynhan mũ kara ù ag mỹ, nén e vin hynhan, jǎnkamy to jykrén mũ kara nén kén ke, kỹ sir ti vyr há vễg tĩ ẽg ga há tag vãnh e ag kǎki.

Kỹ to jykrén kỹ ẽg tóg Alexandre Aparecido Farias Krenkag⁵ mré vēmén mũ, kỹ sir kanhgág tỹ ẽmǎ tỹ T.I lvaí ag vỹ vǎgfy hynhan tĩ kỹ fi tóg to rán fi jiji há vỹ Ana Lúcia Boavista Cavalcante (2007, p.209) he mũ:

1 - *Ag tývángenh*: nén tỹ hynhan jǎfǎ vễ; 2 - *Vánpanken*: tỹ hyñhan vễ sir; 3 - *Van rygrug*: rygryg vễ ùn kǎsir ki; 4 - *Rygruyoka sir*: rygryg tỹ há e vễ; 5 - *Venhmrágham*:sygsán ke vễ; 6 - *Vafy*: kygfy vễ; 7 - *Vafy rá*: rygrán; 8 - *Vafykǎn*: kǎnkǎn; 9 - *Torán*: jijin 10 - *To ti kayasa*: to sygsa; 11 - *Krevinvihan*: vygvĩn han; *Venegrehe*: jǎnkamy kato vin (SANTOS, 2018, p. 103).

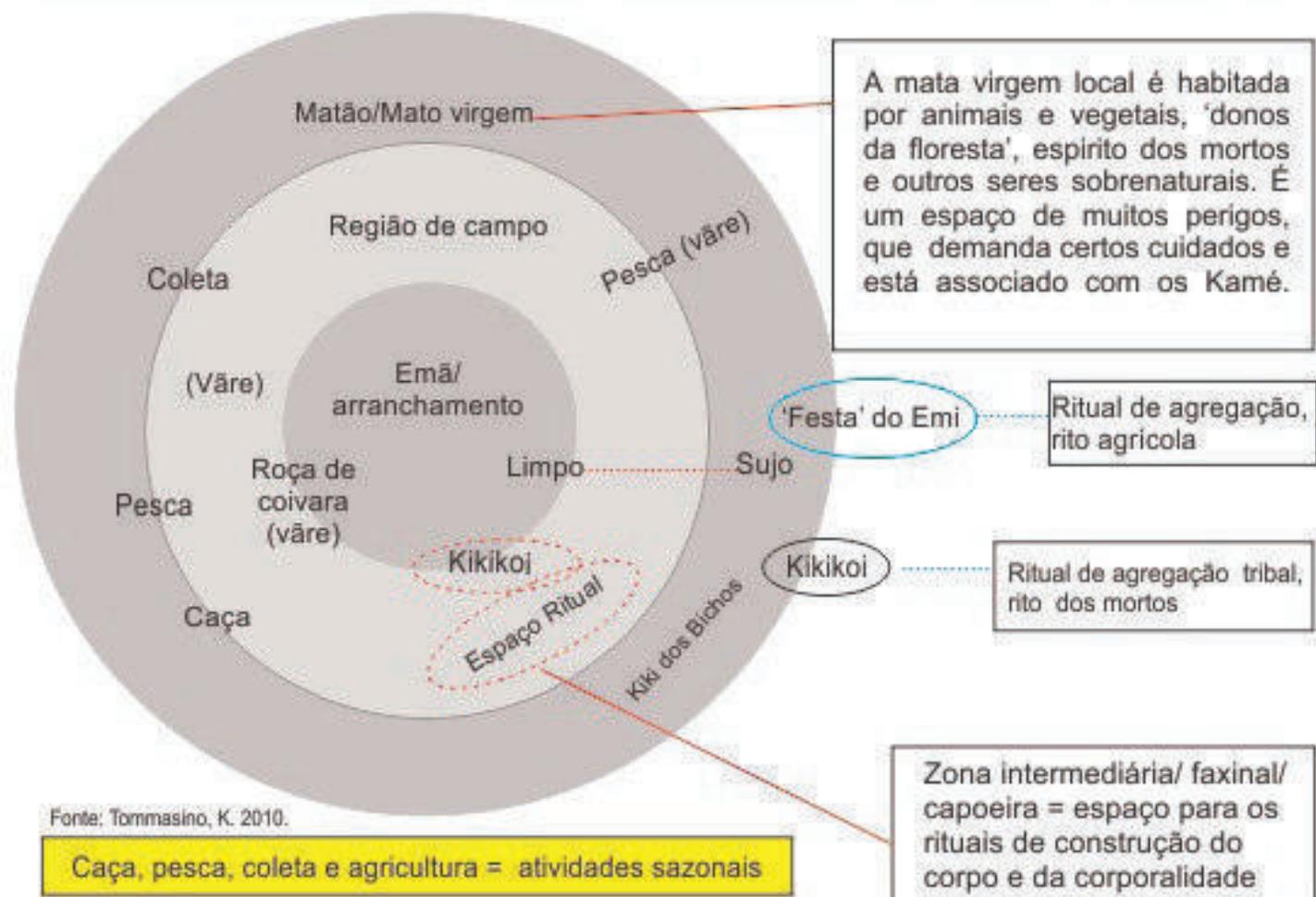
Kỹ ẽg tóg Tommasino (2010) tỹ rán ja ki venh ke mũ ag tỹ vǎgfy hynhan tag vỹ sir ge nĩ he mũ ja nĩ:

Kỹ tóg Bruce Graham *Trigger*(1982) mỹ, ù ag tóg ãjag jykre tỹ etnohistória hynhan tĩ kara sir vǎgfy hynhan ki kanhró mǎg nỹtĩ. Kỹ ẽg tóg to kǎmén ja nĩ, ag ga mǎg tag vỹ tỹ vǎsỹ ùn si ag tỹ to jykrén ja nĩ kanhgág ag tỹ kanhkǎ ve kỹ. Hǎra tóg jagy ken jé uri uri fóg ag tóg ẽg mũmẽg han mũ kara ẽg ga to jykre kókén sór mũ, ag vóg kónǎn ag mũ kara ag to vẽnhrágrǎ ẽn kókén kỹ tỹ ùn hynhan sór mũ, ù to ẽg, Projeto de Lei (PL) 490 he tĩ.

Hǎra ẽg jagtar mũ ra uri ag tóg vǎsǎnsǎn mũ, ag vẽnhmǎn ù to ẽg tóg Ga tugřĩn vǎsǎnsǎn he tĩ, ẽmǎ tỹ Brasília tá kato vǎsǎnsǎn mũ PL 490 tỹ vẽnhmǎg tũ nĩ jé. Kỹ sir Ga tugřĩn vǎsǎnsǎn tag vỹ tỹ Romancil Kretǎ tỹ pẽnjẽg ja nĩ kysǎ tỹ junho kǎ prỹg tỹ 2021 kǎki. Tỹ tóg á Angelo Kretǎ kósĩn jẽ, tỹ tóg pǎi mǎg ja jẽg ja nĩgtĩ kanhgág ag kiřĩr

A ECONOMIA KAINGANG DO SÉCULO XVII ATÉ O ÍNICIO DO SÉCULO XX

Atividades econômicas nos diferentes ecossistemas e sistemas de representação



Fonte: Tommasino, K. 2010.

Caça, pesca, coleta e agricultura = atividades sazonais

Kagrá 1. Ëg tÿ jãnkamy to jykre to kamén ke kanhkã tá ve kÿ Kanhgág ag mÿ. Fonte: Tommasino Kimiye; Almeida Ledson (2014).

ja nĩ , hãra tóg ter ja nĩ, prÿg tÿ 1980 kã, êmã tÿ Pato Branco(PR) tá. Kÿ sir ag vênhmãn tag kãmĩ ù ag jykre vygven ke mÿ gé uri ke ti ag rãnrãj ki kanhrãn ke mÿ gé, ag pãtén kÿ, Ëg tÿ to rygrán vë sir kara ù ag tÿ ki kagtÿg e tũ nĩ jé ù ag tÿ Ëg mré ki kanhrãn kÿ kara ag jykre tÿ tũ e tũ nĩ jé ag jagtar e mÿ ra. Kÿ Ëg tóg kygtäg ke jãvãnh mÿ, kara kÿ arte mré ag etnohistória to kãmén mÿ, hã vÿ inh rãnrãj tÿ extensão tag pênjêg han mÿ.

Kÿ João Natalino Pãntu tóg to kãmén, ti tÿ ge ja hãvë, kanhgág tÿ ga tÿ T.I Ivaí tá, to tóg rán ja nĩ, vãsÿ kri prÿg tÿ 100 tÿg ja nĩ, ù tÿ Ëg vÿ ki rán mÿ vÿ tÿ Vég Kóng, kara tóg Pedro Vãfe Tibúrcio tÿ rán ja to kãmén ke mÿ.

Hãra ag tÿ vênhmãn tÿ extensão he tÿ kÿ ag tá to vémén tãgtũ han mÿ kÿ Ëg tóg vin han mÿ kÿ ag tÿ ùn han vén ja vÿ (4'13"), ki tóg sir kanhgág ag tÿ ãjag tÿ vãgfy ki kanhrãn ja tÿ tar e mÿ. kÿ sir João Natalino tóg tÿ tar e tÿ kanhgág ag tÿ vãgfy hynhan to tar nĩ. Ùn kãsir ag tóg tÿ ùn kanhrãn ke nÿtÿ ag tÿ móg sÿ e kÿ, vãgfy hynhan tÿ ag tÿ to jãnkamy vygvég tÿ. Hãra ag tóg, rãnrãj tag to há nÿtÿ ken jé tóg vãsÿ ke ag tÿ ãjag krë ag krë krë ag mÿ tÿgtÿ, ag tÿ nén ù kato ãjag tÿ nén hynhan tÿ vin tÿ sir.

Kÿ sir João Natalino kanhkã ag tóg ãjag tÿ kãmén kÿ vãsÿ ùn tÿtã fag tóg nén ù hynhan vëg e ja nÿgtÿ kara kÿ sir vãgfy hynhan jé, fag tÿ ãjag tÿ

ránhräj to há ěn ven jé kara ěg tŷ kanhgág nŷtŷ ěg vĕ, vĕnh jykre to kāmén. Kŷ sir ġŷ ag mogmog kŷ, fag vŷ vāgfŷ hynhan to tar nŷtŷ.

Ěg vĕmén régre ki (1'13"), João Natalino tóg há vāgfŷ to kāmén ke mŷ. Ā tŷ vāgfŷ to kamén kŷ tóg ěg rá vŷ e tŷ he mŷ, ũ ag jiji há vŷ, ki kanhró vŷ: *kamé mré kainru* he mŷ, ěg rá há vĕ. kŷ tóg ge mŷ: "kŷ tóg há tŷ ěg tŷ ũ ag vāgfŷ hynhan ve kŷ, ken jé tóg ve há tŷ ag jykre tŷ". kŷ tóg ve ag tŷ ājag jykre tŷ vāgfŷ ki vygven kŷ. Kŷ kanhgág ag tóg vāgfŷ hynhan tŷ ěg tŷ sir ũn si ag mŷ ěkrén ke vĕ, vāsŷ ke ag, ũn si ag tóg ājag rá to tar he ja nŷ, ki kanhró mág ag nŷtŷ ěg tag to." kŷ tóg to vāsānsān ke nŷ ěg rá tŷ vāgfŷ ki ěg jykre vygven tag tŷ".

Kŷ ag vĕmén tāgtŷ ki (2'12"), Natalino tóg kāmén ja nŷgtŷ ājag tŷ fóg ag jamā tá vāgfŷ tŷ jānkamy kato vin ja nŷ kanhgág tŷ lvaí tá ke ag kara ag kanhkā ag ki gé. "Ag tŷ ājag vāgfŷ vygven mŷ kŷ, nén ũ jagy vygvég ag tŷ, vŷ ge nŷtŷ: fóg ag tóg ag mŷ tŷ jagy e tŷ ag ājag jamā ra mŷ tŷ nŷ jé. Ěmā mág tá, kyjĕn fóg ag tóg ěg nŷgnŷr ke vég tŷ, prefeitura tá, ũ ag tóg fóg ag jamā tá ag nŷtŷg ke tŷ nŷ he tŷ kara ěg ki kanhrān mŷ, fóg ag vŷ sir ěg kato tĕgtĕ tŷ" João Natalino, vŷ tag ěprŷ vŷ e tŷ he mŷ "...kŷ tóg ge tŷ, ken jé ag tóg ājag jykre vygven tŷ. Ěg tŷ vĕmén tŷ nŷ kŷ, ag tóg vĕnh kato tĕgtĕ han tŷ...ken jé ũ ag tóg kanhgág ag tóg jagnĕ mré vĕmén tŷ nŷgtŷ he tŷ"

Ājag vĕmén kŷ extensāo ki, kysā tŷ janeiro prŷg tŷ 2021 ġŷ ag kanhrān ke tŷ João Natalino Pantu tóg to kāmén tŷ: "Ěg jamā ki fóg ag ĭn mág krĕm rānhrāj ja vŷ ěgrā nŷtŷgtŷ, ěg nĕn ag kókég tóg mŷ, Inh pir mŷ isóg vég tŷ nŷ. . Fe kaj ěg nŷtŷ nĕn ve kŷ, to jykren mág han ěg mŷ. Ěg ga vŷ sir hĕ ri ke mŷ nĕn kókén tag ti ? Vāsŷ tóg vĕjĕn e ja nŷgtŷ ěg jamā ki. Kākufár e tŷ, goj kāmŷ tóg e tŷ, kŷ isóg to jykren mŷ: kurā vŷ jun ke mŷ (kākufar vŷ sir tŷ e mŷ). Kŷ ěg jagnĕ mré rānhrāj mŷ (projeto tŷ extensāo), kŷ ěg to rygrān mŷ (ěg tŷ ěg jamā to kāmén tag vŷ tŷ ěg nĕn kókén tag to ke nŷ ũ ag ki kanhró nŷtŷ jé). Kŷ tóg ěg mŷ há tŷ, ha pĕ,

nén ũ há vĕ".

Kara kŷ ag vĕmén ũn ki kurā tŷ 03/02/2021, João Natalino Pantu tóg Tadeu dos Santos mŷ kāmén ja nŷ Whatsapp ki kanhgág ag tóg sir ājag vāgfŷ ki ge mŷ: han tŷ, han jāfā kara nén han mŷ. Ěg vĕmén kŷ ěg tóg jykre si mŷ ěkrég mŷ kanhgág ag kanhkā kara ag ga tŷ lvaí tá ke ag tŷ ājag vāgfŷ ki ājag rá vygven tag tóg to jykre há nŷgtŷ. Ag jiji tŷ nĕn hynhan tŷ, lvaí tá kanhgág ag ven vĕn ja, vĕnh kujāgja tŷ vāgfŷ mré hynhan tŷ ag, kŷ tóg sir: " sŷnvŷ tóg nŷ ag vāgfŷ ti lvaí tá".

Kŷ ājag vĕmén kŷ, João Natalino tóg sir ā vŷ nŷm han mŷ (17'9") ti tŷ vān sygsān ke vāgfŷ hynhan jé. Kŷ tóg ũn kusŷg vŷ pĕnŷ va pĕ tŷ há nŷ (arribadea chica). Kar tóg tŷ hynhan ke ěn to kāmén ke mŷ sugsān jāfā tŷ sá ti, kara kŷ ěg jykre tŷ *kikikoi* to kāmén mŷ kara ěg rānhrāj ja Maringá ki, ag tŷ Associação Indigenista - ASSINDI ki nŷtŷn kŷ.

Ěg tŷ João Natalino Pantu mré vĕmén kŷ tóg ā kanhkā tŷ Pedro Vāfe Tibúrcio to kāmén mŷ. Ga tŷ lvaí tá tóg mur ja nŷ kurā tŷ 27 kysā tŷ outubro kara prŷg tŷ 1944, Kŷ vāgfŷ sygsān jāfā to vāsŷ kófa ag tŷ tŷ hynhan ja nŷ, kŷ sir sygsān jāfā tŷ pĕnŷ va pĕ tŷ ũn sygsān jāfā kusŷg sá nŷm ja nŷ. Kara tóg to kāmén mŷ ti tŷ vān sygsān ja goj tá kara tá oré kanĕg mŷ gé tŷ sygsān jé ki gé. "Kŷ, ga nor han kŷ kākŷ vin nŷ he mŷ, vān tŷ vāgfŷ hynhan jāfā ěn ti kara oré tŷ puggŷrŷn nŷ, kŷ kākŷ kurā tāgtŷ tŷg ja to mĕm nŷ, kara nŷnh nŷ kŷ sir vān tóg sá nŷnh ke mŷ".

Kŷ João Natalino tóg kāmén mŷ (3'53"), kŷ óra tŷ 12:59 kurā tŷ 25 kysā tŷ fevereiro prŷg tŷ 2021 kŷ tóg (3'53") nŷm ja nŷ *Kikikoi* ki ag vĕnhgrĕn to kāme. **Kŷ tóg kāmén mŷ ti tŷ** Pedro Tibúrcio mré vĕmén ja, ti tŷ ve ja, prŷg tŷ hĕ ri ke ki kanhrān ja ti ti jóg mré. Kŷ tóg ġŷ ag kanhrān ke ag mré tō vĕmén mág mŷ ag tŷ inhkóra tá tŷ rānhrāj jé ki gé. Hāra ěg tóg tag ki nĕn ũ to vĕmén ke tŷ nŷ isŷ rān ta ki, kŷ isóg João Natalino tŷ inh mŷ kāmén ja to rān mŷ: "Isŷ (Pedro Tibúrcio) to rān ja,



Kagrá 2. Fotografia deTadeu dos Santos, 2020.

vähã tí ví rán vë, tí tÿ rán ja vë vënhrá tÿ SEED(...) han ja ký tóg inh mÿ sér tí isÿ gír ag kanhrän jãfã ki”.

Kysã tÿ fevereiro prÿg tÿ 2021, tí vÿ ja whatsapp ko (6’23”) João Natalino tóg vëso kãmén mü. *Vég Kóng* vÿ tÿ tí jiji pë nÿ. Tí mur ja tóg tÿ ga tÿ lvaí nÿ, fóg ag jamã tÿ Manoel Ribas tá, tí jóg vÿ tÿ kanhgág nÿ, lvaí tá mur ja ki gé, ã nÿ fi tóg tÿ kanhgág pë tũ nÿ. (Fóg mré kanhgág?). ã sí kã João Natalino tóg jagtar ja nÿgtÿ. Tí javy ag tóg 7 ja nÿ, fag vÿ tägtũ nÿ kara ag ag vÿ vënhkãgra nÿ. Rãnhřäj mág han ja tí kara inhkóra to krój ja nÿ gé. Tí jagtar ja kãmén ja nÿ kuru tũ han ja kãmén mü, kijën, ãg jën ke tóg tũ tí gé, ùn e ag tóg jagtar mü gé äjag rÿnrÿr mü né jatun mÿ. “Ëg rãnhřäj vÿ tÿ ëpä hynhan nÿ, inh jóg ag vÿ nén ki kagtÿg

nÿtÿ, nén ù tóg jagtar ja tÿ”.

João Natalino tóg jagtar mü vë, vãsãn mág han tí tí tÿ vënhřän jé inh jóg tóg kãmén tí, jëmëg tóg tí ã mÿ ëpä ki rãnhřäj tavÿ han mü, ký ã vënhřá tovãnh nÿ he mü. Ký tóg fe kaj e ja nÿ, tí rãnhřäj to kãmén, Hãra tóg ge ra vënhřá to tar nÿ, ã jagtar mü ra tóg inhkóra to tar he tí, ký sir vãsÿ ãg kanhrãnrãn tí tÿ ën to há tÿ kanhgág vÿ ãg mÿ tÿ nén ù hapë nÿ. Ëg kanhrãn tí, tí jiji vÿ Leôncio he mü ãg kanhgág ag jykre ki ãg kanhrãn mü kara João Natalino ki gé, ki isóg kanhrãn sór mü vënh jykre tag ki. Vãsÿ ãg kanhrãn tí tÿ Leôncio tóg inh mÿ kyjën ã tóg ãg vÿ tÿ kanhgág ki ù ag kanhrãn he mü: “Ëg jykre tag vÿ tÿg ke tũ nÿ, tí krÿg tũ nÿ jé isóg nén ki kanhrãn mü to rãnhřäj mü jé. A Ki ãg kanhró nÿtÿ ãg tÿ rãnhřäj há ve je ãg tóg jagtar ke mü, nén jagy, fe há (...) Kyjën rä ke tũ nÿ ký ta vég tí, kamëg tũ ãg nÿ, ãg rãnhřäj sór vë. Isÿ nén kãmén mü tag vÿ jagy tí, hãra tóg há tí, inh jykre tag isÿ formação docente han han mü sir. Inh mÿ tóg há tí isÿ ãg jykre ki kanhrãn tí ký”.

João Natalino tóg kãmén ja nÿ tí tÿ ã krë ag mré vëmén ja kurã tÿ 25 kysã tÿ fevereiro prÿg tÿ 2021 kã. Ëmã ù ra isóg tÿg mÿ nÿ. “Fóg ag jamã ra kara vãfy vygven tí isÿ jãnkamy kato vin tí, inh kara inh prÿ fi mré, ký ãg tóg Maringá kã tá mü tí, prÿg tÿ 2005 kara 2010 kã, Maringá ra mü vë ký hã vë (...) jagy tóg tí vë, hã ra fóg ag tóg ãg ki rÿnrÿr mü ký tóg há tÿgtÿ. Kara tóg tá projetos tÿg gé kara tóg tá ïn nÿ gé jÿj hã vÿ ASSINDI - Maringá tá. Prÿg tÿ 2000 kã ASSINDI tóg vënh ven ja nÿ kanhgág tÿ vãgfy hynhan tí ag tugrÿn ag pó kri nÿgnÿr ja vygve ký, ag fóg ag jamã tá vãgfy vygven mü ký. Hãra tóg ve há tí ag rãnhřäj ën tí, äjag jën ke to jykren ký, ag krë jagtar tũ nÿ jé kara tóg sir ag mÿ há tÿgtÿ. Tag ve ký ag sir projetos hynhan mü, ký tóg uri tar pë nÿ ASSINDI - Maringá tí. Ag vãgfy vygven mü ký ïn



ĕn tá nýtġtġtġ uri ag tŷ Maringá ra mŷn kŷ. Ājag krĕ ag mrĕ jagtar mǎn tŷ nġ kara pó kri nŷgnŷr tŷ nġ jĕ". Uri tóg tá ĩn há nýtġtġtġ, ġġr ag jĕn jǎfǎ, tá goj nġ gé, ag kanhkǎ vŷ jagtar mǎn tŷ nġ kŷ tóg sir ĕg mŷ ha pĕ tġ".

Kanhgág ag vǎfy vĕ lvaí ta ke ag vǎfy/to rán "vġ/vĕnhmŷ/sygsán/jykrĕn ke"

Ĕg tŷ rǎnrǎj tag ki, ken jĕ ag tóg uri ki kagtġg e ja nġ, kara tóg ŷ ag jykre tŷ ŷ hynhan e tġ kara sir tŷ katy e mŷ. Ag tŷ katy e tag vŷ ver vĕnh kǎpóv nġ ken jĕ tóg ĕg krġ kǎkǎ nġgtġtġ hǎ vŷ sir kanhgág ag jykre tóg sir uri ĕg jykre tǎg vvgven tġ.

Kara kŷ ag to jykrĕn mŷ ti sygsán ke kanhgág ag vǎgfy ti, kŷ ĕg rǎnrǎj tag vŷ ĕg jykre vég tġ (REY, 1996). Kǎki, ti rá kara nĕn han ke tóg vĕnh kujǎgja han tġ ĕg tóg to jykrĕn mŷ ĕg tŷ rǎnrǎj

han ta ki. Ĕg tŷ sygsán jǎfǎ tag to ĕg rygrán mŷ kŷ sir ĕg vġ kara ki ĕmĕ ki gé, kŷ sir nĕn tŷ hĕn ri ke to kǎmĕn mŷ to ĕg ethnohistória he tġ.

Kŷ tóg sir, to jykrĕn ke nġ nĕn tŷ rǎnrǎj ja ŷn e mrĕ kara ĕmǎ ŷ tá ke ag, kŷ sir, ĕg tŷ nĕn kǎmĕn tag "vĕnh kǎgrá hynhan jǎfǎ", ĕg tŷ hynhan ja kara to rán ja uri vĕnhrá tag ki.

Kŷ sir ĕg tŷ vǎgfy to kǎmĕn kŷ kara jagnĕ mrĕ rǎnrǎj kŷ sir ag nĕn ki há ĕn vvgven ke mŷ, kŷ tóg rán ja nġ Grant H. Kester (2006) ti. ŷ tŷ rán mŷ tag vŷ Ā tŷ rǎnrǎj tag kǎmĕn mŷ kara sir ŷ ag tŷ vvgve ja kŷ tóg vĕnh kǎpóv ke tŷ nġ, hǎra tŷ nĕn ŷ há nġ ag jatun mŷ nýtġg ke mŷ. Hǎra vĕnh kǎgrá to rǎnrǎj tag tóg ve há tġ uri, kŷ ĕg tóg jagnĕ vvgvóg tġ ŷ ag mrĕ, kŷ sir vǎsŷ ke ag tŷ ve vén ja ĕn kato tĕ mŷ. Kŷ sir ti vĕnhgrun tag vŷ nĕn hynhan han mŷ uri, kŷ sir vĕnh vǎfy tag tóg to jykre nġ sir

Kagrá 3. Fotografia: Ta-deu dos Santos, 2020.

Kagrá 4. Fotografia: Ta-deu dos Santos, 2020.

ti tÿ tÿ vãsÿ vãfy ke tÿ nÿ kÿ uri vãfy ja nÿ. Kanhgág ù ag tÿ nén hynhan mÿ tag vÿ uri ve há tÿ kÿ tóg to jykrén mág tÿ uri ãg jamã tag ki, ù ag vygve há vë gé, hára ù ag tóg vygvég tÿ nÿ kara afro brasileiras ag tóg ven tÿ DNA tugrÿn.

Kÿ ù tãg tag vÿ ãg jÿnger han tÿ kara ãg jÿnger tóg há tÿgtÿ, kãka ri ke nÿ, ãg tomë tÿ tar han tÿ, há vÿ sir ãg tÿ tar hynhan tÿ. ãg jÿnger vÿ tÿ ãg vÿ nÿ, vësÿ nén ù hynhan tÿ ãg vÿ ti, kagma vë ãg tÿ ki kanhrãn jé. **Nén jiji** vÿ tÿ nén ù há nÿ, vënh vÿ tag vÿ sir kãka tÿ kirã han tÿ kara ãg jagtar han ke mÿ gé.

ãg vÿ vÿ, rán kÿ nÿ, kÿ tãmÿ vënhkãgra mÿ tÿgtÿ, vësÿ nén hynhan tÿ. Kurã tÿ hën ri ke vÿ tÿg ja nÿ, ãpÿry vÿ sir kãgrá to rygrán tÿ, ãg kanë mÿ to kãmén ke, nón tÿg ke.. Ù ag tÿ jÿnë vë kara ù ag tÿ han ja. ãg vÿ vÿ tÿ ãg tÿ nÿ, pã'i ag, ti fyr há vë, ãg vÿ vÿ ãmã ri ke nÿ to jykrén ke hára tóg ãg vÿ tag, vãgfy ki hynhan tÿ (jiji) , Kÿ kãka tóg mÿ há tÿ kara nén ki kanhrãn tÿ ãg tÿ to ke jé.

Kÿ tóg ãg vÿ ki kãmén ke mÿ kÿ fag ge nÿtÿ ti kurÿr vë kara ki kanhrãn mÿ gé, ãg rãnrãj há kãmén vë, ti vënh ven há vë ken jé ùn jykre ù ag rãnrãj ven sór mÿ kara vënh jykre tãg vygven tÿ. Kÿ tóg sir, tÿ tar e tÿ ãg jykre ti, ù tÿ rãnrãj tÿ ag, uri ag tóg kãmÿ mÿg tÿ, ù ag tóg ki kanhrãn jé.

Kara ãg tóg sir ven ke mÿ ag nén e hynhan ke mÿ ùn e ag mré rãnrãj mÿ nén kãgrá han ki kanhrãn jãfã tá, vëmén ag mÿ jagnë mré, to jykrén kÿ vëmén mÿ kara jagnë jagãgtãn mÿ sir.

Jagnë mré vëmén mág han tÿ kanhgág ag vãgfy si sygsán ja nÿ, vënh vÿ vÿ ki kanhrãn ke nÿ kara sir to rãnrãj mÿ gé. Vënhrá sygsán vÿ tÿ nén ù mág nÿ, ù ag vÿ hynhan kara sir to vëmén mÿ kanhgág ag kar vÿ jagnë mré vëmén mÿ. Kÿ tóg ve há tÿ ti tÿ vënh kã kyv ti kara ãg vÿ tóg to jykre nÿ hára tóg to jykrén ke nÿ kara ãg nén hynhan ke ki gé, ãg vÿ tóg vënh ven mÿ, nén kãgrá han tÿ tag vÿ prÿg tÿ hë ri ke to jykrén kÿ han mÿ.

Nén hynhan mÿ tag vÿ krÿg ke tÿ nÿ ãg tag ki, tÿ tÿ vënh mág há vë, nén hynhan há há vë ãg vÿ

ù tÿ vënh ven ke há vë.

Tadeu dos Santos vÿ to kãmén mÿ gé: “Rãnrãj mág inh nÿ, nén ù tÿ kÿ kãmén mÿ gé, kÿ isóg isÿ nén hynhan ki vygven tÿ. Kÿ isóg rán tÿ isÿ nén to jykrén ãn ti kara nén jëmë han ke ti tÿ ãg kuju mÿ nÿn kãmÿ to jykre kara pã'i ag tÿ to rán to vëmén mÿ gé”.

To rãnrãj mág tag ãg kanhkã ag jykre tÿn mãn tÿ hára tóg mãn rón mÿ ti tÿ ù tÿ ki kagtÿg ag tÿ to vÿ ki kagtÿg ag mré to vëmén mÿ kÿ tóg ve há tÿ Tadeu kara João Natalino ag tÿ han ja, kÿ tóg ve há tÿ ag tÿ kri nÿm ãn ti kara uri to jykrén ti harã tóg hynhan mãn e tÿ, nén hynhan tóg ve há tÿ ãg tÿ kri nÿm kÿ: jãnkamy to vëmén, nén géj ke ti kajãm ke kara ki kanhrãn tÿ tÿ nén hynhan jé. Hára nén ù tóg e tÿ, jagy tóg tÿ vë hára há vë to jykre ti, ãg tÿ tÿ ù han jé, vãsÿ ke ag tóg ãg mÿ nén há ven mÿ, kÿ ãg krÿg he tÿ nÿ ãg kanhkã si ag to jykrén mÿg tÿ.

ãg jykre tóg tÿ nén ù tÿgtÿ kanhgág ù ag vÿ ãjag rãnrãj ven tÿ, ãg vÿ kara nén hynhan ja vÿ ãg tÿ ù han tÿ. Kanhgág ag rãnrãj vÿ kagma han ja nÿ, Ken jé fóg ag tóg vënh ven kÿ to jykrén mÿ ti tÿ ùn e ag jykre tÿ tar e jé. Ti vënh ven ja, ãg vÿ/vënhmÿ/sygsán/jykrén ke, hára vãfy sygsán ja kara rãnrãj ta ki, ãpÿry jé há tÿgtÿ, ãg tÿ rÿnrÿr mÿ kÿ ga tag krÿ ãg rãnrãj vÿ há tÿnh mÿ.

Referências

- AMBROSETTI, Juan Bautista. Los Indios Cainguá del Alto Paraná (Misiones). **Boletín del Instituto geográfico argentino**. t. 15 pp. 661 – 744. Buenos Aires. 1894b.
- CASTRO, Paulo Afonso de Souza. **Angelo Kretã**. Acesso em: 04/07/2021. Disponível em: <https://osbrasisesuasmemorias.com.br/biografia-angelo-kreta/>
- CORRÊA, M. P. **Dicionário das Plantas Úteis do Brasil e das Exóticas Cultivadas**. Ministério da Agricultura, IBDF, vol. 1, 1984.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978 A
- Ellis, C. Heartful Autoethnography. **Qualitative Health Research**, Vol. 9, n. 5, 1999.
- FERNANDES, José Loureiro. **Os Caingangues de Palmas**. Arquivos do Museu Paranaense. Curitiba, v. I, p. 161-229, 1941.
- KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. **Caderno videobrasil**, n. 2, 2006. Disponível em: http://communitybasedpractices.pbworks.com/f/Kestercollaboration_art_and_subcultures.pdf. Acesso em: 16 jun. 2021.
- KESTER, Grant H. **The one and the many, Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Published, 2011.
- MABILDE, Pierre F. A. Booth. **Apontamentos sobre os indígenas selvagens da nação Coroados dos matos da província do Rio Grande do Sul: 1836-1866**. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.
- MOTA, L. T.; NOVAK, É. D. S. **Os Kaingang do vale do rio Ivaí: história e relações interculturais**. Maringá: Eduem, 2008.
- MOTA, Lucio Tadeu; NOELLI, Francisco Silva; TOMMASINO, Kimiye (Orgs.). **Uri e Waxi: estudos interdisciplinares dos Kaingang**. Londrina: UEL, 2000.
- SÁ, Karina Lane Vianeí Ramalho de. **A flórua vascular da reserva indígena São Jerônimo**. São Jerônimo da Serra – Paraná: subsídios para conservação da vegetação / Karina Lane Vianeí Ramalho de Sá. - Campinas, SP: [s.n.], 2004.
- OLIVEIRA, Juliana Terezinha de Oliveira & Fernandes Marcos Roberto. **O Artesanato Kaingang Na T.I. Xapecó (TCC) UFSC**, Florianópolis-SC 2014 disponível em <http://licenciaturaindigena.ufsc.br/files/2015/04/Juliana-Oliveira-e-Marcos-Roberto.pdf> acesso 16/01/2021
- SANTOS, Tadeu dos. **Arte, identidade e transformações na cestaria Kaingang da Terra Indígena Ivaí, no contexto de fricção interétnica**. (dissertação de mestrado) UEM- Maringá 2018, p. 237 disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/5347>
- SOUZA, S. P. D.; VIEIRA, D. S. (Org.); IASUKI, M. A. R. (Org.); NASCIMENTO, J. M. (Org.); SANTOS, L. S. (Org.); FERRARI, M. A. (Org.); MIAMOTO, N. (Org.); BALIELO, I. (Org.); G. FILHO, A. (Org.). **Arte e Cultura Indígena: Povos Guarani e Kaingang na Associação Indigenista - ASSINDI - Maringá**. 1. ed. Maringá: Caiuás, 2013. v. 1. 128p.
- SOUZA, S. P. D; RÊKAG, Florêncio (Org.); BARQUEIRO, R. (Org.). **Eg jykre sinvi: nossas belas histórias**. 1. ed. Maringá: Caiuás, 2014. v. 1. 16p.
- TRIGGER, Bruce G. **Ethnohistory: problems and prospects**. *Ethnohistory*, [S.l.], v. 29, n. 1, p.1-19, winter, 1982.
- THIOLLENT, M. **Metodologia da Pesquisa-Ação**, 12º edição, São Paulo: Cortez, 2003.
- TOMMASINO, Kimiye; ALMEIDA, Ledson Kurtz de. **Territórios e Territorialidades Kaingang: A Reinvenção dos espaços e das formas de sobrevivência após a conquista**. Mediações. Londrina, V. 19, n.2, p. 27, 2014
- VEIGA, Juracilda. Revisão Bibliográfica Crítica Sobre Organização Social. Cadernos do CEON, Chapecó, SC, v. 6. n.8, 1992.
- VEIGA, J. **Cosmologia e práticas rituais kaingang**. 2000. Tese (Doutorado em Antropologia

Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

no Paraná, pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Indígena, doutorando no Programa de Pós-graduação em Antropologia na Universidade Federal do Paraná, pertencente ao povo indígena do tronco Jê - etnia kaingang com domínio da fala e da escrita.

João Natalino Pantu

Professor Kaingang Vég Kóng, João Natalino Pantu. Colégio Estadual Indígena Cacique Gregório Kaekchot - Terra Indígena Ivaí (PR).

Tadeu dos Santos

Professor no curso de Artes Visuais (UEM), e coordenador adjunto do projeto Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais (UEM). Doutorando em História (UEM), membro do Coletivo Kókir e da ASSINDI.

Sheilla P. Dias de Souza

Professora no curso de Artes Visuais (UEM), coordenadora do projeto Arte e cultura indígena: interações estéticas e interculturais (UEM), membro do Coletivo Kókir e da ASSINDI.

Tradutor: Florêncio ReKayg Fernandes

Graduação em PEDAGOGIA - UNICS - UNIVERSIDADE CATÓLICA DIOCESANA DO SUDOESTE DO PARANÁ (2004). QPM -quadro próprio do magistério da Secretaria de Estado da Educação do Paraná - Coordenador Pedagógico no COLÉGIO ESTADUAL LEÔNICIO CORREIA - EFM/PROF. - MUNICÍPIO DE CURITIBA-PR. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Educação Escolar Indígena ,especialização em Gestão Escolar, Supervisão Escolar, Orientação Educacional, Mestre em Educação - Linha de Pesquisa: Políticas e Gestão em Educação- Título: Atuação e Formação de Professores Pedagogos Indígenas

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Foco e Escopo

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como iniciativa acadêmica, vinculada ao campo das Artes/Artes Visuais, a revista abre-se à textos que visam tanto discutir o problema da formação e da produção artística, crítica e historiográfica destinada às artes visuais, como favorecer à experiência de concepções capazes de se exporem para além das dimensões consensuais globalizadas no contexto cultural contemporâneo.

A cada número, via de regra, integra, em seu projeto editorial, os seguintes materiais originais e inéditos: ensaios, seções temáticas e artigos. Como parte de sua política editorial, são apresentadas traduções de importantes textos, inéditos em língua portuguesa e que, por sua vez, possam ter sido publicados previamente em idioma estrangeiro. Grande parte das propostas desse conglomerado são advindas de pesquisas acadêmicas relevantes, tanto de âmbito local quanto global, que visam incentivar não apenas o diálogo das artes visuais em uma instância crítica, mas também a visibilidade deste campo com outras áreas da produção cultural e científica

O escopo do periódico propõe uma experiência crítica de criação e reflexão, destacando assim sua função como uma fonte significativa de pesquisa bibliográfica, de acesso livre imediato, tanto ao público acadêmico, para as investigações realizadas nos cursos de graduação e de pós-graduação, como à comunidade externa. O material a ser pu-

blicado pode ser submetido por autoria individual ou em coautoria entre doutores(as) doutorando(as) e mestres(as). Mestrando(as) que desejem publicar devem fazê-lo em coautoria com seu/sua orientador(a) ou outros doutores(as).

Estas submissões ocorrem tanto em fluxo contínuo como por chamada aberta pelas seções temáticas de responsabilidade de um Comitê Editorial. Sendo as avaliações feitas pelo processo de arbitragem cega, buscando garantir plena isenção no processo avaliativo.

Por seu vínculo com o PPGA, o escopo de atuação da Revista FAROL contempla as Áreas e Linhas de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes, a saber:

Área 2: Arte e Cultura

Linha 1: Interartes e Novas Mídias

Linha 2: Teorias e Processos Artísticos-Culturais

Processo de Avaliação pelos Pares

A Revista Farol aceita submissões em fluxo contínuo. Todas as submissões condizentes com as diretrizes para autores são analisadas por pareceristas ad hoc da revista. Em caso de discordância um terceiro avaliador será requisitado. O cadastro de avaliadores é restrito a convites direcionados pelos editores.

Normas de formatação

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão acarretará a recusa do material.

Serão aceitas propostas de artigos compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês e (iv) inglês. A Revista Farol poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam imediatamente aceitas para publicação, poderão permanecer arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Durante o preenchimento do cadastro, é obrigatória a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

Para o processo de avaliação, os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12 e deverá conter: Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples seguido de até 5 palavras-chave; abstract, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 keywords, em itálico; texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas (figura 01, figura 02...);

As imagens devem ser anexadas como documentos complementares;

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direita e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados um modelo de documento, no site da revista.

Importante: Não usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuam originalmente caixa-alta.

Caso haja preenchimento dos formulários de submissão em caixa-alta a proposta será recusada.

Artigos

A Revista Farol aceitará artigos condizentes com a temática de cada chamada de trabalhos. Todos os artigos publicados devem seguir as exigências constantes na página de Diretrizes para autores, no site da revista.

Declaração de Direito Autoral

Os autores de trabalhos submetidos à Revista Farol autorizam sua publicação em meio físico e eletrônico, unicamente para fins acadêmicos, podendo ser reproduzidos desde que citada a fonte. Os mesmos, atestam sua originalidade, autoria e ineditismo.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

