

Renata Wilner

ORGANIZAÇÃO



Série Livro-Texto



Rodas e redes interculturais

pesquisas em/sobre
arte indígena no Nordeste

Renata Wilner

ORGANIZAÇÃO

Rodas e redes interculturais

pesquisas em/sobre
arte indígena no Nordeste

Apoio



PROPESQI
PRÓ-REITORIA DE
PESQUISA E INOVAÇÃO

Universidade Federal de Pernambuco

Reitor: Alfredo Macedo Gomes

Vice-Reitor: Moacyr Cunha de Araújo Filho

Pró-Reitoria de Graduação

Pró-Reitora: Magna do Carmo Silva

Diretora: Fernanda Maria Ribeiro de Alencar

Editora UFPE

Diretor: Junot Cornélio Matos

Vice-Diretor: Diogo Cesar Fernandes

Editor: Artur Almeida de Ataíde

Comitê de avaliação

Adriana Soares de Moura Carneiro, Ana Célia Oliveira dos Santos, Addressa Suely Saturnino de Oliveira, Arquimedes José de Araújo Paschoal, Assis Leão da Silva, Ayalla Camila Bezerra dos Santos, Chiara Natercia Franca Araujo, Deyvylan Araujo Reis, Djailton Cunha, Flavio Santiago, Hyana Kamila Ferreira de Oliveira, Isabel Cristina Pereira de Oliveira, Jaqueline Moura da Silva, Jorge Correia Neto, Keyla Brandão Costa, Luciana Pimentel Fernandes de Melo, Márcia Lopes Reis, Márcio Campos Oliveira, Márcio Vilar França Lima, Maria Aparecida Silva Furtado, Maria da Conceição Andrade, Michela Caroline Macêdo, Rodrigo Gayger Amaro, Rosa Maria Oliveira Teixeira de Vasconcelos, Shirleide Pereira da Silva Cruz, Tânia Valéria de Oliveira Custódio, Waldireny Caldas Rocha

Editoração

Revisão de texto: Maria do Céu Martins Bahiense Bezerra Bauler

Projeto gráfico: Ildembergue Leite

Diagramação: Pedro Henrique Gomes

Imagem da capa: Renata Wilner

Catálogo na fonte

Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

R685 Rodas e redes interculturais [recurso eletrônico] : pesquisas em/sobre arte indígena no Nordeste / organização : Renata Wilner. – Recife : Ed. UFPE, 2024.
(Série Livro-Texto)

Vários autores.

Inclui referências.

ISBN 978-65-5962-210-8 (online)

1. Arte indígena – Brasil, Nordeste – Pesquisa. 2. Arte – Estudo e ensino. 3. Indígenas da América do Sul – Brasil, Nordeste – Arte. I. Wilner, Renata (Org.). II. Título da série.

704.0398

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2024-010)

Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.



SÉRIE LIVRO-TEXTO

A Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pautada pelos princípios da democracia, da transparência, da qualidade e do compromisso social, assume a Educação Superior como um bem público e um direito de todas e todos. Nesse sentido, estimula a melhoria das condições do trabalho docente, a inserção de metodologias de ensino inovadoras e a articulação dos conhecimentos teóricos e práticos nas diferentes áreas do saber como instrumentos de promoção de uma formação científica, humanística e artística que prepare nossos estudantes para a intervenção na realidade, segundo o compromisso com o desenvolvimento integral e sustentável, a equidade e a justiça social. Assim, a UFPE, por intermédio da Pró-Reitoria de Graduação e da Editora UFPE, oferta à comunidade acadêmica e à sociedade mais uma seleção da Série Livro-Texto, com o objetivo de contribuir para a formação da biblioteca básica do estudante de graduação e para a divulgação do conhecimento produzido pelos docentes desta Universidade. Em busca de uma melhor dinâmica para o recebimento de originais, este edital (Edital simplificado nº 22/2022 de incentivo à produção e publicação de livros digitais) estabeleceu janelas de submissão em momentos

distintos, oportunizando uma melhor organização por parte dos agentes envolvidos na elaboração e na edição desses materiais. Os livros selecionados, que contemplam diferentes áreas do saber, representam o esforço de discentes (de graduação e pós-graduação) e servidores (docentes e técnicos) e da gestão da Universidade em prol da produção, sistematização e divulgação do conhecimento, um de seus principais objetivos

Alfredo Macedo Gomes

Reitor da UFPE

Moacyr Cunha Araújo Filho

Vice-Reitor da UFPE

Magna do Carmo Silva

Pró-Reitora de Graduação (Prograd)

Fernanda Maria Ribeiro de Alencar

Diretora da DIFI/Prograd

SUMÁRIO

Prefácio 10

Maria Luisa Freitas

Apresentação 13

1. Ciência e arte indígena no Nordeste do Brasil: mapeamento e diálogos com artistas 25
Renata Wilner | Andrielle Mendes | Consuelo Braz da Cruz | Daiane Silva Barbosa | Jarluzia Herquita de Azevedo Afonso | Juliana Alves Xukuru | Juliana Freitas Ferreira Lima | Junior José da Silva | Kamilla Tavares | Leonardo Cristiano da Silva Freitas | Thaysa Cordeiro Silva
2. O Abril Indígena da UFPE como propulsor da construção de políticas afirmativas de inclusão dos povos originários no ensino superior 44
Alexander Azevedo | Clayton Hermes | Jarluzia Tapuya Tarairiu
3. Exposição virtual “Hoje somos muitas árvores”: narrativas indígenas do Nordeste em extensão universitária interinstitucional 64
Renata Wilner | Aislan Felipe da Silva Santos | Carlos Eduardo de Souza | Juliana Alves Xukuru

4. Perspectivas de arte e saúde indígenas em diálogo com a abordagem Bioenergética da Psicologia 80
Silvia Bloise Gonçalves Mendonça | Renata Wilner
5. Relações discursivas na visualidade dos praiás Pankararu e suas representações artísticas contemporâneas 98
Kamilla Tavares da Silva | Renata Wilner
6. Em bruta flor: a arte como desejo e entrega 120
Juliana Freitas Ferreira Lima
7. Arte e reconstrução de imaginários: representações visuais indígenas femininas no trabalho de Yacunã Tuxá 134
Randra Kevelyn Barbosa Barros
8. Riscos de vida: cartografias de uma partilha sensível de uma véa coroca! 147
Larissa Cristina Braz da Cruz
9. Vozes indígenas 155
Junior Cardeal
10. Taowás: expressões artísticas Karão Jaguaribaras 164
Merremii Karão Jaguaribaras
11. YbyráTyba: notas sobre cultivos híbridos y outras memórias da seiva 173
Dyó Potyguara
12. Xamanismo, poesia, ancestralidade 180
Carlos Eduardo de Araújo

13. A temática indígena: reflexões para o ensino de arte a partir do pensamento decolonial 190
Flávia Roberta Alves Costa | Fabiana Souto Lima Vidal
 14. Piracema: existir e tráfegar na ausência 205
Ziel dos Santos Mendes | Renata Wilner
- Sobre as autoras e os autores 229

PREFÁCIO

“*Nós estamos em guerra*”, disse Ailton Krenak a uma jornalista. Essa guerra secular, violenta e contínua. Uma guerra física, militar, biológica, mas também simbólica, estética e epistemológica, que data dos primeiros contatos e segue ininterrupta nos distintos momentos históricos da formação do Brasil até os dias de hoje. Os relatos sobre essa guerra que nos chegam, muitas vezes através da escola e de outros instrumentos que integram o projeto colonizador, comumente engendram uma narrativa unilateral e eurocêntrica, marcada por um exotismo limitador e crítico à diversidade da experiência humana dos inúmeros povos originários que habitam este território há milênios. Esse recorte enviesado e dogmático serviu à produção de uma retórica de dominação que embasa e justifica o projeto político e religioso colonial.

Nesse cenário, o Nordeste brasileiro é bastante emblemático, uma vez que é a região em que o “contato” inicialmente se estabelece. Contudo, mesmo que informações a respeito da virulência desse encontro sejam aterrorizantes – por exemplo, o padre José de Anchieta descreve a mortandade de 30 mil indígenas em um intervalo de dois ou três meses na Bahia em 1562 –, é preciso reconhecer,

como apontam os pesquisadores João Pacheco de Oliveira e Carlos Augusto da Rocha Freire¹, que a história demográfica do Brasil não pode ser compreendida apenas como uma sucessão de massacres e violências. A dispersão populacional representada no mapa etnohistórico de Curt Nimuendajú (1944) demonstra diversas reações desses povos ao contato, à escravidão e às moléstias trazidas pelos europeus. A resistência e luta dos povos indígenas segue viva, potente e reinventiva nos territórios tradicionais, nos corpos, nas práticas culturais, artísticas e religiosas, e também nas inúmeras experiências de retomada ancestral. Pelo direito à terra, à saúde, a uma educação escolar multilíngue, intercultural e diferenciada.

Neste momento singular, em que temos pela primeira vez na história do Brasil, como resultado da luta do movimento indígena, a criação no governo federal de um Ministério dos Povos Indígenas, este livro é uma oportunidade de entrarmos em contato com dimensões espiritual e material de vozes, afetos, memórias e imagens das obras, dos textos, dos poemas, dos relatos de experiência, autobiográficos ou etnográficos, das reflexões teóricas e dos conhecimentos ancestrais gentilmente compartilhados neste volume. Os quatorze trabalhos aqui reunidos tecem eixos de possibilidades explorados na múltipla e colaborativa rede que compõe o projeto de pesquisa *Ciência e Arte Indígena do Nordeste (CAIN)*, coordenado por Renata Wilner, professora do Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco.

Os temas abordados neste livro situam as produções e resultados de pesquisa desse projeto, bem como possibilitam reflexões acerca do fazer artístico em uma perspectiva decolonial, que considera as dimensões individual e coletiva da arte indígena contemporânea. A tessitura coletiva materializada nesta obra pode contribuir não somente ao fortalecimento do intercâmbio entre os diversos artistas e pesquisadores indígenas do Nordeste, como

1 Oliveira; João Pacheco de; Freire, Carlos Augusto da Rocha. *A Presença Indígena na Formação do Brasil*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

também inaugura ranhuras polifônicas e abre portais simbólicos, subversivos e encantados, capazes de alterar a lógica excludente e as práticas discursivas institucionais, cartesianas e eurocêntricas da academia. “No contra-ataque da guerra, arte!”²

Maria Luisa Freitas

2 Verso da canção *Revólver de Flaira Ferro*.

APRESENTAÇÃO

O projeto de pesquisa “Ciência e Arte Indígena no Nordeste” - CAIN iniciou-se em 2018 na Universidade Federal de Pernambuco, a partir da constatação das grandes lacunas de conteúdo no ensino de Arte referente à arte dos povos originários e conhecimento de artistas indígenas, em especial da região Nordeste.

Entendemos a área de Arte como estratégica para trazer à tona a discussão sobre as relações de poder atravessadas nas sensibilidades e saberes das várias matrizes culturais do Brasil. Este projeto visa contribuir para fornecer subsídios e articulação em rede com artistas indígenas, para avançarmos no enfrentamento dessas problemáticas no campo da Arte e de seu ensino.

Embora a Lei Nº 11.645/2008 tenha inserido a obrigatoriedade de tal conteúdo na Educação Básica, pudemos verificar a ausência de abordagens específicas e adequadas em projeto de pesquisa anterior, intitulado “A abordagem das temáticas indígena, afro-brasileira e popular no ensino de Artes Visuais” (2010-2014), realizado com professores da rede estadual de ensino de Pernambuco. Os resultados apontaram deficiência quanto à formação docente, acervo bibliográfico e material de referência. Hoje, percebemos que a rede estadual tem se preocupado em incluir debates e subsídios sobre

relações étnico-raciais nas ações de formação continuada. Pretendemos contribuir de forma parceira para produzir avanços no sentido de dirimir esta carência, incluindo a formação inicial docente em nosso curso de Licenciatura em Artes Visuais, no qual atuamos diretamente. Para além dele, abrigamos no CAIN uma equipe multidisciplinar de docentes e discentes, expandindo tal alcance e trocas de conhecimentos específicos.

A despeito da conquista do marco na legislação educacional, constata-se uma grande ausência de referencial dos povos indígenas, ou uma visão estereotipada, carregada de exotismo. Muitas vezes, as narrativas são reduzidas ao olhar do colonizador, como as imagens históricas produzidas por missionários e cronistas de viagem, ignorando-se o manancial de memórias contido nas práticas e histórias das próprias comunidades.

No cotidiano escolar, a abordagem da arte dos povos indígenas costuma reduzir-se aos festejos do “Dia do Índio”, eivado de distorções, caricaturas e equívocos. Ainda que a intenção seja de homenagem, é flagrante o despreparo de docentes para lidar com tal conteúdo. Suas referências provêm das imagens nos livros didáticos e na mídia, especialmente a televisiva. Nos livros didáticos predominam representações dos expedicionários e da pintura histórica e romântica do século XIX, com pessoas indígenas imaginadas em narrativas com alegorias nacionalistas, manipuladas ao sabor dos interesses das elites no processo de formação do Estado brasileiro.

A imagem da pessoa indígena nua, com uma tradição cultural inalterável, que vive na floresta, foi reforçada pelas figurações veiculadas pela mídia hegemônica. O senso comum está impregnado de tal imagem e mesmo que ainda existam povos em isolamento voluntário na floresta amazônica, a realidade é que a identidade cultural não pode ser essencializada em características imutáveis, uma vez que como os demais povos e pessoas, indígenas afetam e são afetados por movimentos migratórios, contatos culturais, materialidades e modos de vida, que vão se transformando ao longo do tempo.

Os próprios órgãos e pesquisadores indigenistas, até meados do século XX, incorriam no equívoco do não reconhecimento de povos a partir desse entendimento da imutabilidade como critério de

identidade étnica, desconsiderando todos os processos históricos que os sujeitos indígenas enfrentaram, muitas vezes involuntariamente. Esse estereótipo genérico do indígena “selvagem” persiste no senso comum, apagando as diferenças identitárias e culturais das 305 etnias indígenas do Brasil (IBGE, 2010). Contudo, com o fortalecimento do movimento indígena e com a expansão das mídias de tecnologia em rede, abriu-se a possibilidade de inserir um contradiscurso dos indígenas, pautado pela afirmação de sua etnicidade, pelo controle de suas próprias narrativas, fazendo com que a visão sobre culturas indígenas esteja paulatinamente mudando.

No entanto, ainda nos deparamos com várias camadas de apagamentos e invisibilidades. A primeira é a mencionada ausência das artes indígenas no ensino de Arte. Porém esta situação vem aos poucos se modificando, à medida que artistas indígenas vêm ocupando a cena artística contemporânea (movimento crescente na última década) e que as discussões sobre colonialidade tem se expandido no meio acadêmico e espaços de formação em geral. A segunda camada de invisibilidade diz respeito à arte indígena da região Nordeste, pois vemos que tal cena artística ainda tem predomínio de artistas advindos de povos amazônicos ou é bastante permeada por este imaginário, mais restrito quando se fala de povos indígenas. Podemos perceber que a arte indígena contemporânea está colada ao ativismo político indígena e carrega reivindicações históricas e a criticidade dos povos originários.

A partir de tais inquietações, o CAIN surgiu inicialmente com a presença do discente indígena Ziel dos Santos Mendes (Ziel Karpotó) no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco; em seguida mais estudantes indígenas foram se agregando à equipe – Narciso Faustino Mendes (Karkará Tunga), Joyce Firmiano dos Santos (Joyce Ara'i) e João Henrique Laymestone de Souza (Michael Laymestone). Além de estudos e discussões, em 2019 foram realizadas visitas aos territórios Potiguara de Baía da Traição (PB) e Xukuru do Ororubá em Pesqueira (PE). Em 2020, houve um período de interrupção devido ao impacto da pandemia de Covid-19 e o projeto foi adaptado para o formato virtual, tendo sua equipe recomposta por mais de 20 estudantes de graduação e pós-graduação de diversas

áreas do conhecimento, adquirindo novas recomposições até 2022. Participaram/participam do CAIN: Abiniel João Nascimento, professor Dr. Alexander Azevedo (Departamento Ciência da Informação UFPE), Aurelio Candido, Daniel Guimarães de Souza, Diogo Cajueiro, Jarluzia de Azevedo Afonso, Joyce Firmiano Ara'i, Juliana Alves Xukuru, Juliana Freitas Ferreira Lima, Kamilla Tavares da Silva, Karkará Tunga, Leonardo Cristiano Freitas, Luiz Gabriel Cardona, Michael Laymystone, Millena Silveira, Natália Gomes, Selly Costa, Silvia Bloise, Thaysa Aussuba e Ziel Karapotó, sob coordenação da professora Dra. Renata Wilner (Departamento de Artes – UFPE).

Nessa fase, de 2020 a 2021, o projeto propôs um mapeamento da arte indígena no Nordeste, cuja coleta se deu através de formulário digital pela plataforma Google. Houve retorno de 85 artistas no processo desse mapeamento. Em seguida passamos a um momento para conhecimento mútuo, através de 4 rodas de conversa, restritas à equipe e participantes do mapeamento, ocorridas virtualmente pelo Google Meet em julho e agosto de 2021, com participação de 34 artistas. Nesse momento, foi possível sentir a potência da rede que o CAIN articula. O resultado do mapeamento será publicado detalhadamente em outro livro, contendo sua catalogação e análise.

Em 2021 o CAIN também se desdobrou em um projeto de extensão que consistiu na exposição virtual *Hoje Somos Muitas Árvores*, que ocorreu de forma independente, com apoio da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPE, em parceria com o Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos da Universidade Regional do Cariri. A exposição reuniu em sua organização uma equipe de docentes e discentes de várias instituições e contou com curadoria de Abiniel João Nascimento, curadoria pedagógica de Juliana Xukuru e projeto expográfico do professor Dr. Fábio Rodrigues (URCA) e de Caleb Costa (bolsista / URCA). Foram 15 artistas participantes: Aislan Pankararu, Antônio Pankararu, Associação dos Índios Cariris de Poço Dantas – Umari, Bárbara Kariri, Coletivo Taperá Tapuia Tarairiú, Edson Atikum, Gê Viana, João Nyn, Juliana Xukuru, Juscelino Tabajara, Lucca Muypurá, Oiti Pataxó, Vítor Tuxá, Yacunã Tuxá e Ziel Karapotó. A experiência está relatada com mais detalhes nesta publicação.

Ainda em 2021, foi realizado virtualmente o I Seminário do Projeto de Pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste / UFPE - Arte e Territórios em Rede, nos dias 14, 15 e 16 de dezembro (disponível no canal do YouTube Ciência e Arte Indígena no Nordeste – UFPE: <<https://www.youtube.com/channel/UCgtLfxmXVfru6-gHLIBEEg>>). Houve três mesas com artistas / curadores (as) / ativistas / educadores(as) convidados (as). A primeira mesa, intitulada *Awenem: um chamado da arte indígena contemporânea*, foi composta por Abiniel João Nascimento, Arissana Pataxó, Juliana Alves Xukuru e Denilson Baniwa, com mediação de Renata Wilner. A segunda foi *Brotações: caminhos artísticos em diálogo*, que reuniu Consuelo Vêa Coroca, Daiane Barbosa, Merremii Karão Jaguaribaras, Junior Cardeal e teve mediação de Juliana Alves Xukuru. A terceira mesa – *Muitas árvores: caminhos artísticos em diálogo* – foi mediada por Abiniel João Nascimento e teve participação de Antônio Pankararu, Lucca Muypurá e Vanda Cariri (Associação dos Índios Cariris de Poços Dantas – Umari). Foi o primeiro encontro público disponibilizado pelo CAIN, com grande qualidade nos debates efetuados.

Em 2022, o CAIN realizou uma visita de campo ao território Pankararu de Brejo dos Padres, quando houve oportunidade de presenciar o ritual do Menino do Rancho e conversar com artistas da comunidade. Agradecemos imensamente pelo acolhimento, receptividade e aprendizados nos territórios Potiguara de Baía da Traição, Xukuru do Ororubá e Pankararu de Brejo dos Padres, que foram vivências fundamentais para o projeto CAIN, em especial a Itajaciana Potiguara, ao Pajé Isaías Marculino Potiguara, a Comadre Guerreira Potiguara, a Amanda Xukuru, ao Cacique Marcos Xukuru, ao Gean Ramos Pankararu e família e a Fykyá Pankararu. Agradecemos também à APOINME (Associação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo) pela anuência à pesquisa.

O II Seminário CAIN UFPE: *Cartografias e contextos da arte indígena do Nordeste*, realizado em abril e maio de 2022, foi aberto para apresentações de trabalhos inscritos e também tem seus registros em vídeo, disponíveis no canal do projeto na plataforma YouTube. Os eixos propostos para discussão foram: 1. Arte indígena contemporânea no Nordeste; 2. Arte indígena em territórios originários e

em contextos urbanos no Nordeste; 3. Arte e tramas identitárias. Foram convidados (as) para compor as rodas de conversa os (as) artistas/pesquisadores(as)/educadores(as) Ziel Karapotó, Nei Leite Xakriabá, a professora Dra. Lucia Gouveia Pimentel (UFMG) e a doutoranda no PPGAS-UFPE Juliana Freitas Lima (nome artístico de Zzui). Juliana Alves Xukuru apresentou o catálogo do Educativo da exposição *Hoje Somos Muitas Árvores*. Silvia Bloise e Kamilla Tavares exibiram seus projetos de PIBIC e a professora Renata Wilner, com apoio da equipe, apresentou o projeto em andamento *Ciência e Arte Indígena no Nordeste*. Os demais trabalhos inscritos e apresentados foram:

1. Arte e reconstrução de imaginários: representações visuais indígenas femininas no trabalho de Yacunã Tuxá por Randra Kevelyn Barbosa Barros;
2. Prospecção de parâmetros de estudos sobre arte indígena na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), por Alexander Willian Azevedo e Jarluzia Azevedo;
3. Poesia, xamanismo, ancestralidade, por Carlos Eduardo de Araújo;
4. A temática indígena nas aulas de Artes Visuais: um estudo em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPB/UFPE), por Flávia Roberta Alves Costa, Fabiana Souto Lima Vidal;
5. Graffiti e o fortalecimento da autoestima e identidade da população periférica, por Junior José da Silva;
6. Poéticas da re-existência: reconstruindo memórias de uma ancestralidade afro-indígena, por Ianah Maia;
7. O grande conhecimento das linguagens no formato de taowás (grafismos e pinturas) do povo Karão Jaguaribaras, por Merremii Karão Jaguaribaras (Maria Nataliana Assis Gomes);
8. Riscos de Vida: Cartografias de uma partilha sensível de uma Vêa Coroca! por Consuelo Vêa Coroca (Larissa Cristina Braz da Cruz).

Esta publicação tem como objetivo reunir o material produzido nesses encontros e ampliar as possibilidades de compartilhamento, diálogos, escutas e reflexões tecidas no percurso do projeto CAIN. Percebemos que o projeto se move através de uma grande rede colaborativa, com múltiplas vozes que compõem em parte este volume.

Abrimos o livro com a republicação de nossos artigos apresentados no Congresso Regional INSEA América Latina – Cusco 2021: “Grietas y provocaciones para la enseñanza y aprendizaje en las artes”, promovido pela International Society for Education through Art (INSEA) e pela Universidad Nacional Diego Quispe Tito (Peru). Um deles apresenta a metodologia e resultados parciais do mapeamento de artistas indígenas pelo CAIN, escrito em coautoria por Renata Wilner (UFPE); Andrielle Mendes (UFRN); Consuelo Braz da Cruz (UFRN); Daiane Silva Barbosa (UFPB); Jarluzia Herquita de Azevedo Afonso (UFPE); Juliana Alves Xukuru (UFPB); Juliana Freitas Ferreira Lima (UFPE); Junior José da Silva (artista, professor e comunicador participante); Kamilla Tavares (UFPE); Leonardo Cristiano Freitas, (UFPE); Thaysa Cordeiro Silva (UFPE). O outro artigo traz um relato sobre a exposição *Hoje somos muitas árvores*, tendo como coautores: Renata Wilner (coordenadora); Aislan Felipe da Silva Santos (artista participante); Carlos Eduardo de Souza (pesquisador em História) e Juliana Alves Xukuru, (curadora pedagógica). Os artigos são experimentos de escrita coletivizados, facilitados através de recursos de comunicação e compartilhamento digital. Os coautores representam um coletivo muito maior, que teve participação dos processos do projeto CAIN e da exposição *Hoje somos muitas árvores*.

Em seguida, ainda como prática institucional, temos um capítulo sobre o Abril Indígena, de modo que podemos pensar o CAIN como parte de um contexto maior de ações engajadas no eixo de povos indígenas, na Universidade Federal de Pernambuco. Escrito por Clayton Marcio (Núcleo de Estudos de Relações Étnico-Raciais – ERER UFPE), Jarluzia Tapuya (mestranda em Ciência da Informação UFPE e pesquisadora CAIN) e Alexander Azevedo (professor do Departamento de Ciência da Informação – UFPE), o capítulo reflete sobre a mobilização das pautas das demandas indígenas no país, na região Nordeste e no estado de Pernambuco, em especial quanto às

políticas afirmativas para inclusão e permanência de estudantes indígenas na UFPE.

Passamos às contribuições dos projetos realizados no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC CNPq/UFPE), orientados pela professora Renata Wilner no âmbito do CAIN. O primeiro deles foi realizado de 2020 a 2021 por Sílvia Bloise Gonçalves Mendonça, então graduanda do curso de Psicologia. A pesquisa tratou da relação entre arte e saúde na perspectiva indígena, traçando um paralelo com estudos da abordagem Bioenergética. A discente realizou uma entrevista com os irmãos pajés Xukuru do Ororubá, a distância, na qual pôde compreender melhor a ação espiritual como processo de cura e relacionar com seus aprendizados teóricos na área da Psicologia, enfrentando o desafio de manter a autonomia dos diferentes referenciais culturais, sem forçar correspondências ou hierarquizar saberes. O projeto foi um exercício de interculturalidade, como o próprio projeto CAIN, ao qual estava vinculado, define sua estratégia.

O outro projeto de PIBIC apresentado neste volume foi realizado por Kamilla Tavares da Silva, graduanda do curso de Licenciatura em Letras – Português. A discente interessou-se pela manutenção da prática sagrada dos praiás pelo povo Pankararu. Houve oportunidade de realização de uma visita de campo na Terra Indígena Pankararu de Brejo dos Padres, quando se observou o ritual do Menino do Rancho, com participação de muitos praiás (homens que manifestam os Encantados usando vestimentas de palha que cobrem o rosto e todo o corpo). Através de conversas e vivências com pessoa da aldeia, a estudante realizou uma análise do discurso presente nas narrativas locais. Além do ritual do Menino do Rancho, a conversa com o jovem artista Fykyá, em visita ao seu ateliê e espaço sagrado, foi fundamental para trazer a discussão sobre a tradição Pankararu para o contexto contemporâneo e para as dimensões existenciais específicas do artista.

Outros textos presentes nesta coletânea abordam pesquisas que focam um (a) artista indígena. Juliana Freitas Ferreira Lima, mestre em design e doutoranda em Antropologia pela UFPE, nos convida a conhecer um pouco sobre Dona Lia, artista Kapinawá que

preenche cadernos com centenas de desenhos contendo narrativas de seu povo e sua longa vida. Agenciadora do seu desejo expresso graficamente, Dona Lia mostra a “vontade de arte”, que Berta Ribeiro e outros autores reconhecem na arte indígena. A pesquisadora identifica elementos simbólicos, históricos e ao mesmo tempo uma grande autonomia na elaboração gráfica de Dona Lia.

Continuando os textos centrados em um (a) artista, temos a contribuição de Randra Kevelyn Barbosa Barros, doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC / PUC-RIO), apresentada oralmente no II Seminário CAIN: *Cartografias e contextos da arte indígena do Nordeste*. A autora traz um estudo sobre a obra da artista Yacunã Tuxá, discutindo representação e representatividade na interseccionalidade entre etnia/raça, gênero e sexualidade.

A seguir, temos ensaios visuais de autoria dos próprios (as) artistas participantes do mapeamento do projeto CAIN, que têm sido assíduos nas ações supracitadas (rodas de conversa, seminários e escritas coletivas). Um deles é de autoria de Consuelo Véa Coroca, nome artístico de Larissa Cristina Braz da Cruz, artista/pesquisadora de intervenções em espaço urbano que reside em Natal. Consuelo criou a personagem “encapuchada” Véa, abordando questões de gênero, etarismo, corpos femininos fora dos padrões hegemônicos e racializados.

O outro ensaio visual é do grafiteiro, educador e comunicador Junior Cardeal (nome artístico de José Junior da Silva), indígena em contexto urbano residente no Recife. O artista procura dar visibilidade à história silenciada pela ocupação urbana, trazendo personagens que recuperam a memória de um território habitado por povos originários. Cria personagens indígenas nos muros e paredes que homenageiam e afirmam essa história, evocando o sentido de proteção à comunidade onde estão inseridos. Os graffitis de Junior Cardeal provocam os olhares dos transeuntes a pensarem sobre sua ancestralidade, ao mesmo tempo que tensionam os desafios do presente e do futuro.

Merremii Karão Jaguaribaras (nome étnico e artístico de Maria Nataliana Assis Gomes) apresenta a pesquisa sobre os taowás, pinturas corporais e grafismos do seu povo, tecendo reflexões sobre a herança identitária enquanto resistência presente nessa arte.

Seu texto traz questionamentos sobre os vetores políticos, sociais e ambientais que deslocam o conceito de arte tal como formulado pela cultura ocidental. Merremii fala da arte indígena, impregnada de fundamentos, como agenciadora de educação dentro e fora da sua comunidade.

Dyó Potyguara (que também assina por Rastros de Diógenes) nos brinda com o ensaio poético e visual YbyráTyba, desdobrado a partir de performance ritual realizada no Horto Municipal de Niterói, em 2022. A artista não binária nasceu em Mamanguape (PB) e vive em São Gonçalo (RJ). Tem uma potente poética anticolonial, que transita pelas encantarias, andanças por matas, cultivo de ervas, ações rito-performáticas educativas, produção de vídeos e imagens com estesia ancestral futurista.

Cadu Araújo (Carlos Eduardo de Araújo), artista indígena e produtor cultural de Ceará-Mirim (RN), traz algumas poesias de seu livro *Infinito* (2022), pontuando reflexões sobre seu processo imerso em estudos e práticas xamânicas, que perpassam e potencializam sua poética.

Fechando a coletânea, temos textos que falam da arte indígena em contextos educacionais formais e não formais. O primeiro deles, de autoria de Flávia Roberta Alves Costa, em parceria com sua orientadora Profa. Dra. Fabiana Souto Lima Vidal (UFPE), apresentando sua pesquisa em andamento no mestrado do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB, intitulada “Artes indígenas na escola não indígena: conversas com docentes de Artes Visuais da Prefeitura do Recife”. As autoras investigam a colonialidade presente na abordagem de temáticas indígenas na educação escolar, por meio de narrativas estereotipadas e eurocêntricas, com referências visuais tendenciosas abrangendo a pintura histórica de autores como o do exemplo analisado, o quadro “A Primeira Missa no Brasil” de Vítor Meireles. Em contrapartida, apontam a necessidade de repertoriar e trazer a produção artística e o pensamento indígena para promover o ensino de Arte crítico e Decolonial.

O outro texto que traz reflexões pedagógicas é decorrente do Trabalho de Conclusão de Curso de Ziel dos Santos Mendes. O autor faz um balanço de sua trajetória como artista, discente, pesquisador

e educador, trafegando por espaços de ensino formal e não formal. Indígena da etnia Karapotó, retoma na narrativa sua origem no território de seu povo às margens do Rio Boa Cica (AL), para seguir seu percurso formativo até chegar ao curso de Artes Visuais – Licenciatura da UFPE. Relata experiências de estágio em museus, escolhendo para o foco do trabalho as vivenciadas no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães e no Instituto Ricardo Brennand, ambos localizados em Recife. O texto se debruça sobre a memória de experiências da ação transformadora de seu corpo em performance nesses espaços, interagindo com exposições, acervos, ambientes, funcionários (as) e público. A inserção desse corpo nessas águas não tão límpidas é luta e resistência: piracema. Tornar-se presença onde existia ausência, tornar-se correnteza onde existia piracema. Perceber sua visibilidade e voz fazendo a diferença é de suma importância, não apenas para Ziel individualmente, para o povo Karapotó e demais “parentes” de outros povos, como também para as mudanças que ansiamos em rumos melhores para um Brasil plural, inclusivo, que prossiga num caminho de cura de seu racismo estrutural e repare a imensa dívida que tem com os povos originários. Com seus profundos atributos simbólicos e políticos, o campo da arte tem muito que ser revolvido para esse intuito.

O CAIN tem se tornado um espaço de encontro e debate epistemológico da arte. Para as tradições indígenas, o termo “ciência” tem sentido abrangente de pensamento, não sendo constituído à parte do senso comum, mas difundido nos discursos e práticas coletivas como os saberes herdados, transmitidos e atualizados. No caso dos povos indígenas, ver, pensar e agir constituem um todo indissociável, que abarca o natural, o sobrenatural e o social, portanto não há uma bipartição entre arte e ciência como formas distintas de cognição. Numa perspectiva de interculturalidade, nos interessa confrontar este conceito de ciência com a noção hegemonicamente estabelecida, de modo a trazer questionamentos que contribuam para a reflexão acerca dos processos de legitimação do conhecimento, sobretudo na universidade.

Nos textos e ensaios que compõem esta coletânea, vários aspectos se comunicam, como o ativismo / artivismo que é a expressão das

pautas de luta do movimento indígena, a afirmação identitária, a revisão das narrativas históricas, a relação entre arte, espiritualidade, saúde e educação. Que estes textos ajudem a mover o enrijecimento epistemológico, remover as amarras institucionais e armadilhas do racismo, que abram caminho para muitas vozes e diálogos mais. Que essa rede se expanda dentro e fora da Academia, com artes indígenas frequentes nos espaços culturais e educacionais.

Esperamos que o(a) leitor(a) aproveite as páginas que se seguem e agradecemos a todas as pessoas que contribuíram para esta realização e ao longo do processo do projeto Ciência e Arte Indígena do Nordeste. Além da escrita, ressaltamos a potência da oralidade, por isso indicamos os registros das mesas do I e II Seminário no canal do Youtube “Ciência e Arte Indígena do Nordeste”, complementando a expressão escrita desta iniciativa. Agradecemos também o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação da UFPE, através do Edital Propesqi nº 10/2020 – Edital Institucional de Apoio à Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais.

1.

Ciência e arte indígena no Nordeste do Brasil: mapeamento e diálogos com artistas¹

Renata Wilner
Andrielle Mendes
Consuelo Braz da Cruz
Daiane Silva Barbosa
Jarluzia Herquita de Azevedo Afonso
Juliana Alves Xukuru
Juliana Freitas Ferreira Lima
Junior José da Silva
Kamilla Tavares
Leonardo Cristiano da Silva Freitas
Thaysa Cordeiro Silva

Redirecionando o ver, pesquisar e ensinar arte

O projeto de pesquisa Ciência e Arte Indígena do Nordeste (CAIN), surge em 2018, fortalecido pela presença do discente indígena Ziel Karapotó no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, agregando mais estudantes indígenas na equipe. Além de estudos e discussões, em 2019 foram realizadas visitas aos territórios Potiguara (Baía da Traição, Paraíba) e Xukuru do Ororubá (Pesqueira, Pernambuco). Em 2020, houve um período de interrupção devido ao impacto da pandemia de Covid-19 e o projeto foi

¹ Artigo apresentado e publicado em: DOMÍNGUEZ, Mario Mogrovejo; MARTINS; Mirian Celeste; MIRANDA, Fernando. *Grietas y provocaciones: Congreso Regional InSEA América Latina 2021 Cusco / Perú*. InSEA Publications Viseu, Portugal, 2022, p. 238-250.

adaptado para o formato virtual, tendo sua equipe recomposta com mais de 20 estudantes de graduação e pós-graduação de diversas áreas do conhecimento. O projeto tem como proposta mapear e promover a visibilidade e diálogo com artistas indígenas do Nordeste.

O que parece latente nesse processo de mapeamento da arte indígena no Nordeste brasileiro é mais uma emergência dos povos originários em clamor, uma inquietação e tomada de posição, uma reivindicação presente. Partindo dessa ideia de revisão histórica, de atualização e representatividade, pesquisadores indígenas e não indígenas somam esforços e desejos no sentido de demarcar a urgência e reescrever suas histórias.

O projeto CAIN tensiona o espaço acadêmico em que se insere, cujas referências para o ver, pesquisar e ensinar a arte tem sido marcadamente eurocêntricas. Há uma omissão por parte dos sistemas de ensino em relação à existência dos povos originários no território nacional. No âmbito das artes, esse cenário não poderia ser distinto, visto que é a partir dos modos de ver e se expressar que os povos originários foram continuamente ignorados, ou quando muito, retratados por expedicionários (missionários e cronistas de viagem), construindo uma narrativa com carga de exotismo. A memória dos povos originários, quando apresentada, vem sendo contada nas escolas de forma estereotipada, uma caricatura de sua cultura material e seus costumes vem promovendo uma visão deturpada e manipulando um imaginário equivocado, e por vezes grotesco, perante a sociedade nacional. Lembremos as homenagens no "dia do índio" (19 de abril), quando crianças participam de festejos onde o "índio" evocado remete a qualquer artefato pregado na parede como mero adereço de um passado sem sujeitos. Não tão distante dessa deturpação, são inúmeros exemplos ressoados pela mídia com suas novelas de época e um conceito de indígena inalterável, o que vive desde sempre na floresta, como quem mantém-se estático no passado e não acompanhou os movimentos culturais e migratórios simultâneos ao contexto, modos de vida e expressões contemporâneas.

Para sanar essas distorções e equívocos reproduzidas na educação básica, é preciso ter atenção com a formação docente nos cursos de licenciatura. Visando preencher tais lacunas, a pesquisa é uma

ferramenta de ativação desses conteúdos na educação superior. Compreendemos estas questões no empilhado de tantos outros temas a compor um mesmo balaio da revisão histórica como tantas outras urgências quanto aos povos originários do Nordeste, e aqui, mais precisamente, suas manifestações artísticas. O sentido é redirecionar o ver, esse olhar embaçado pelas armadilhas de um mesmo sistema colonizador e lançarmos ao encontro e alcance das vozes e práticas que não seguem exclusivamente o fluxo das expectativas do circuito das artes, mas ecoam um presente pulsando no ritmo dos maracás e plugado nas correntes tecnológicas. Tais correntes não estão dispersas ao curso dos rios e junto a Natureza Sagrada conectam vozes e olhares plurais, reacendem como vagalumes a sobreviver (DIDI-HUBERMAN, 2011) da escuridão imposta.

A investida desse balaio de gente que se junta para pesquisar e mergulhar com a "Ciência e Arte Indígena do Nordeste - CAIN", é atravessar fluxos do agora, do ante(s)passado, do simultâneo e constante fazer e ser a partir dos modos específicos de quem se conecta saindo do estranhamento e "aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos" e "como o cosmos onde a gente pode despencar" (KRENAK, 2019, p. 30), uma perspectiva outra para subverter tudo aquilo que nos foi contado em forma de alegorias e remoções.

Breve contextualização dos povos indígenas do Nordeste

Pindorama (Brasil) é terra indígena e por todo o tempo em que essa referência histórica foi fortemente negada, indígenas originais desta terra sofreram diversas tentativas de apagamento – ramificado em múltiplas camadas, destruindo tanto os corpos em um dos maiores genocídios da história da humanidade, quanto as ideias, as culturas, as histórias, os saberes. Muitas aldeias e povos inteiros foram dizimados nas investidas armadas dos colonizadores. Os povos indígenas valorizam inestimavelmente os seus membros mais velhos e o território, a terra sagrada. Os assassinatos de líderes indígenas e anciãos são uma tentativa de extermínio dos povos, matando os saberes que se vão junto com os mais velhos, eliminando as

referências para as novas gerações, assim como a expulsão de suas terras corta a ligação com os ambientes de aprendizados presentes naquele lugar e a natureza encantada com a qual se relacionam.

A expulsão dos territórios não é algo exclusivo do período de colonização, pois esse método se transformou com a mudança no sistema político, sendo hoje estimuladas práticas dessa natureza quando se vilipendia as pautas indígenas, avançam com o agronegócio, o extrativismo de madeira e o garimpo ilegal, levando os venenos que poluem águas e solo, além dos atentados causados constantemente por grileiros. “Grileiro” é o termo usado para designar aquele que se apossa das terras devolutas (terras públicas sem destinação) e/ou de terras de terceiros.

No que se refere aos povos do Nordeste, a historiografia disponível apresenta agrupamentos relacionados à faixa litorânea e ao interior, na região de agreste até a Caatinga. Do período colonial pode-se confirmar a presença indígena nestes biomas, e uma diversidade de grupos: os povos Tupi do litoral e os Tapuia como categoria referente aos diversos povos em deslocamento na região e relacionados aos “índios bravos”. Os povos originários do Nordeste carregam um histórico marcado por migrações do litoral para o sertão que desencadeiam processos de relações interétnicas. É preciso destacar os aspectos de marginalidade e residualidade encontrados na “abordagem do conjunto extremamente heterogêneo dos povos habitantes da vasta região de Caatingas que domina a maior parte do interior do Nordeste” (DANTAS, SAMPAIO, CARVALHO, 1992, p. 431-432).

A formação de subgrupos existentes em um ambiente natural diferenciado, relacionados à Caatinga, configura uma unidade histórica desses povos associados ao pastoril, à exploração de seus territórios e mão-de-obra, e ao padrão missionário desencadeando em ocupações e situações de contato do período colonial. Estes dados nos ajudam a situarmos a complexidade cultural e política que marca a história dos povos no Nordeste, que por muito tempo lutaram e resistiram em revoltas e conflitos territoriais. A partir dos anos 1970, culmina um processo de reorganização das áreas indígenas em contexto favorável, quando é promulgado o Estatuto do Índio, criado o Conselho Indigenista Missionário e associações de apoio à

causa indígena. Por sua vez, os povos originários do Nordeste articulam-se gradativamente e um “forte sentimento étnico produzido se traduziria na reivindicação dos seus direitos históricos, notadamente o seu reconhecimento como índios plenos e a posse das terras” (DANTAS, SAMPAIO, CARVALHO, 1992. p. 454).

Embora o extenso histórico de investidas pela dizimação dos povos do Nordeste marcar o processo de identificação destas populações, sua memória, articulações e resistência atestam seu passado e presente de existência. Apesar das lacunas dos registros históricos ainda persistirem, reverberando numa falsa ideia sobre os povos originários no Nordeste, sua existência é precisamente marcada por esse processo histórico. Ademais, somos cientes de herdarmos uma historiografia formalizada, onde os povos originários não foram centrais na construção dos relatos históricos e, portanto, o que conhecemos por História dos povos indígenas, sobretudo no Nordeste brasileiro, não contempla a diversidade de povos que aqui habitavam no período pré-colonial. No sentido de reconstruir e repensar tal história, precisamos reconhecer alguns entraves e incluir como pauta de luta uma retomada historiográfica no sentido de ampliar os espaços para dar a conhecer todo o processo de violências (físicas e simbólicas) sofridas e da resistência e (r) existência indígena no Nordeste. A perspectiva dos povos originários nesse processo se faz urgente como reivindicação do protagonismo dos povos originários nessa História.

Nas últimas cinco décadas, diversos povos indígenas ressurgiram na região Nordeste e nesse processo de emergência étnica, vivenciaram dinâmicas “de reelaborações culturais e de identidades negociadas, em um contexto político de luta pela terra e direitos sociais” (SILVA, 2002, p. 3). Em abordagens mais recentes da História indígena no Nordeste, há uma investida em “repensar a ideia atribuída aos indígenas como ‘povos derrotados’, passivos, subjugados” (SILVA, 2002, p. 4), estes passam, portanto, a serem vistos como sujeitos ativos no processo colonial, agentes a elaborarem estratégias de sobrevivência e subversão da ideia de “povos vencidos”.

Hoje se contabilizam mais de 50 etnias na região Nordeste. A fixação dos povos nas regiões interioranas e o processo de retomadas de

terras não se deu / se dá sem conflitos, o que provocou uma migração para áreas urbanas. Portanto, temos um cenário bastante complexo, incluindo indígenas em contexto urbano, habitando os centros das cidades, que reivindicam sua identidade indígena. Porém muitos se veem diante de referências étnicas perdidas ao longo do processo de apagamentos sucessivos. No entanto, na negociação das emergências étnicas, surgem associações e reelaborações coletivas, assim como aumenta a busca das gerações jovens por suas histórias genealógicas.

Arte indígena como resistência e re-existência

Desde o período da expansão marítima europeia, o pensamento ocidental tenta dominar os outros territórios, e nesse processo de colonização muitos danos foram feitos, e muitos ideais e pensamentos opressores continuam sendo seguidos cegamente até os dias atuais, conformando o racismo estrutural. A Arte ancestral não ficou de fora deste processo de inferiorização, da mesma forma como todo o indivíduo nativo era visto como ser “inferior e não humano”. Todos os saberes ancestrais indígenas foram forçados a uma tentativa de esquecimento, muita coisa se salvou graças às gerações que resistiram. Mas os processos de inferiorização e menosprezo seguem até hoje, pregados pela mídia hegemônica e pelas instituições, ditando o que é arte e o que não é, o que é ou não valorizado.

Segundo Smith (2018), muitos povos indígenas não acreditam ser possível a prática de arte e muito menos a ciência de teorizar sobre sua existência e suas realidades, porque as suas vozes têm sido esmagadoramente silenciadas. Durante séculos, os povos originários foram tratados como incapazes de pensar, povos sem linguagem, sem inteligência. Foi-nos dito que:

Não conseguiríamos usar nossas mentes e intelectos. Não podíamos inventar coisas, não podíamos criar instituições nem história, não podíamos imaginar, não podíamos produzir nada de valor, não sabíamos usar a terra, nem outros recursos do mundo natural, (que) não praticávamos as artes da “civilização”. (SMITH, 2018, p. 38).

Porém, mesmo em meio a tantas violências e violações, a arte vem se consolidando como um dos meios mais estratégicos para

ecoar as “vozes que se querem fazer ouvir [...] em um momento tão grave de nossa história” (DALCASTAGNÉ; EBLE, 2017, p. 14), pois graças a seu poder expressivo, a arte, a literatura e a poesia podem permitir um acesso a diferentes perspectivas sociais e oferecer uma alternativa para a ordem social e cultural dominante (DALCASTAGNÉ; EBLE, 2017).

A produção de Arte homenageando os antepassados em história e ocupando os espaços da comunicação é uma forma de reviver a voz dos que foram calados há muito tempo, ecoando e dando força a quem caminha o hoje. São vários os pontos de partida, mas todos em um mesmo caminho, levar suas narrativas aos espaços de discussão, para reparar os séculos de exclusão desses mesmos espaços, e combater o tempo de silenciamento.

Os artistas indígenas mapeados pelo CAIN expõem suas visões de mundo, expressam seus problemas mais urgentes e propagam as sementes de futuros possíveis através de seus processos artísticos, contribuindo, dessa forma, para a descolonização da memória e do imaginário coletivos. Interpretamos a descolonização como ato de responsabilidade com a vida em sua diversidade e imanência, ato de transgressão ao sistema de subordinação dos seres/saberes e resiliência daqueles que são submetidos a este sistema (SIMAS; RUFINO, 2019). A descolonização pode ser lida também como movimento, que visa enfrentar/confrontar os efeitos da colonialidade, um padrão de controle e dominação de corpos e recursos, que emergiu durante a colonização e sobreviveu ao fim dela.

Cruz (2017) enfatiza o potencial descolonizador, que nos chega através da dimensão do sensível, da arte, e não simplesmente pela via da racionalidade, e aponta os potenciais imagético, metafórico, narrativo e sonoro como elementos essenciais para construirmos o exercício cotidiano de descolonização do poder, do saber, do ser e da natureza.

A arte, segundo Imbassahy (2013), é capaz de superar abismos, pois “nunca cessou de construir pontes entre o que estaria muito separado” (IMBASSAHY, 2019, p. 12). A possibilidade de diálogo intercultural e “cumplicidade multiétnica” (GRAÚNA, 2013, p. 16) através de expressões artísticas indígenas, porém, é constantemente

ameaçada pelas “forças coloniais que até hoje sobrevivem na mentalidade cotidiana de muitos brasileiros” (KRENAK, 2019, p. 41).

Apesar das violências impostas, “resistimos e agenciamos estratégias de sobrevivência nesses cinco séculos de violação dos nossos direitos humanos” (RIBEIRO, 2020, p.12) e, assim, conseguimos manter, em meio às diásporas e lutas, patrimônios materiais e imateriais ainda desconhecidos, vulgarizados, espetacularizados e banalizados por parte significativa da sociedade brasileira (RIBEIRO, 2020).

Mais do que o desejo de se afirmarem enquanto artistas dentro do sistema ideológico dominante, pessoas indígenas praticam Arte para dar sentido às suas resistências e re-existências, de religação e busca da ancestralidade, de retomada cultural e resgate histórico de sua identidade. O senso comum, baseado em preconceitos de que indígenas são só aqueles que estão aldeados ou longe dos acessos tecnológicos que a globalização propiciou, tende a gerar mais um desafio para artistas indígenas em consolidar e legitimar suas narrativas, trabalhos e trajetórias.

Nesta leitura de realidade atual, a arte entre os indígenas representa em sua máxima capacidade o acesso ao mundo complementar que representa a falta de sentido que há no mundo moderno, no mundo-força que dominou e em que se evidencia o colapso. A arte indígena contemporânea nesse sentido está para muito além das molduras e estruturas. A arte indígena contemporânea se purifica filtrando em si mesma com a força da espiritualidade, seu núcleo. A arte indígena encosta na arte geral enquanto sistemas próprios mas elas não se fundem e nem se confundem totalmente, a priori. 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. (ESBELL, 2018, *on-line*).

Desafios metodológicos e resultados parciais

Colocar em prática a desobediência epistemológica para redirecionar o ver, pesquisar e ensinar arte de modo a desembaçar as zonas de pensamento obscurecidas pela colonialidade, requer também uma postura metodológica desobediente dos padrões impostos

pela ciência ocidental. Adotamos no CAIN uma abertura experimental visando o protagonismo indígena. Artistas indígenas que colaboram com o mapeamento não são tratados como “informantes”, tal como ocorre na tradição etnológica, mas como copesquisadores(as). Estamos praticando a experiência de coautoria aqui, neste trabalho apresentado no INSEA Cusco, para o qual houve uma chamada interna aberta ao grupo que compõe a equipe do projeto e a todos (as) artistas registrados(as) no mapeamento.

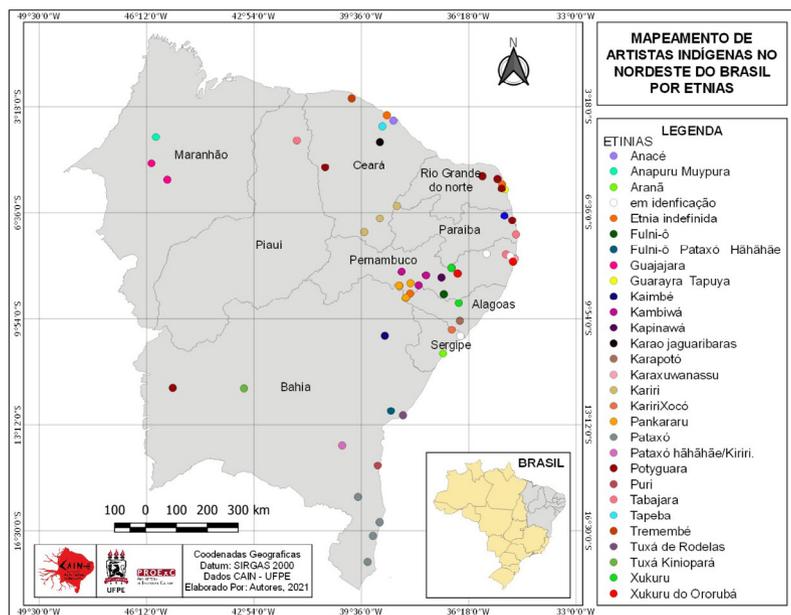
Um dos desafios foi imposto pela situação de pandemia de Covid-19, pois no projeto inicial o intento era percorrer territórios indígenas fazendo um levantamento de artistas e expressões artísticas comunitárias. No redirecionamento metodológico ocorrido em 2020, iniciou-se o processo de mapeamento por formulário em meio digital, ao qual responderam, até o momento, 84 artistas e 4 pessoas indicaram artistas indígenas. Abriu-se essa via de indicação de artista(s) pensando naqueles(as) que não possuam acesso à internet, não sejam alfabetizados, etc. Paralelamente à coleta de informações por formulário, realizou-se ciclos de estudos com encontros semanais para discussão de textos e vídeos de referência.

Como sabemos que a criação de mapas vem de um ponto de vista, vamos transpor uma cartografia da representação imagética e traremos para um plano real, unindo artistas originários de vários lugares do Nordeste brasileiro. Esse ponto de vista vem com o intuito de fazer uma espécie de cartografia social ou mapeamento participativo, na qual procuraremos unir diversas realidades e vivências, e mostrar um pouco de suas especificidades e pluralidade identitária.

A Cartografia Social corresponde a um instrumento que privilegia a construção do conhecimento popular, simbólico e cultural elaborado sob os preceitos da coletividade, onde os diferentes grupos sociais expressam seus anseios e desejos (GORAYEB; MEIRELES; SILVA, 2015). De acordo com o geógrafo Yi Fu Tuan, espaço é uma categoria muito abrangente e ambígua, desprovida da relação identitária que caracteriza o lugar. Sendo assim, buscaremos conhecer e reconhecer esses lugares, senão presencialmente, por meio das narrativas artísticas que são o foco da pesquisa.

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. (TUAN, 1983, p.6).

FIGURA 1 | Mapa do Nordeste com localização das etnias de artistas do mapeamento do projeto Ciência e Arte Indígena no Nordeste



FORNTE: elaboração pela Equipe CAIN, 2021.

Estabelecendo o viés do protagonismo indígena, a parceria e coautoria na construção da pesquisa e um processo dialógico no qual a escuta das narrativas de artistas indígenas se torna fundamental, realizou-se, em 2021, 4 rodas de conversa internas, com participação de 31 artistas. Para essas rodas foram preparadas projeções com imagens de trabalhos de artistas participantes, de modo a provocar a fala, bem como propiciar uma visibilização a demais artistas. Nas rodas de conversa foi possível perceber o potencial de rede que o projeto configura.

A análise do conjunto do mapeamento se dará mediante categorização, levando em conta a escuta de artistas participantes. Em

seguida, está no planejamento a elaboração de recortes menores pelos pesquisadores do CAIN, para aprofundamento de análise por determinadas questões condutoras. Também está no planejamento um laboratório de poéticas indígenas, que poderá ser estendido a não indígenas, tornando-se um laboratório de poéticas interculturais, onde a pesquisa baseada na prática artística (e não apenas na observação dela) poderá ser ativada. Esta proposição ainda está enfrentando a barreira do distanciamento social imposto pela pandemia de Covid-19.²

No entanto, o CAIN já está promovendo ações de visibilização da arte indígena, como seu desdobramento em extensão através da exposição virtual “Hoje somos muitas árvores” e seu desdobramento educativo “Awenem” e o “I Seminário CAIN – Arte e territórios em rede”, que levaram artistas indígenas do Nordeste a exporem suas obras e participarem de mesas de diálogos.

A poética educativa Awenem, desdobrada na exposição “Hoje somos Muitas Árvores”, foi desenvolvida pela artista Juliana Alves Xukuru, baseada na cosmovisão indígena de seu povo Xukuru, etnias Xukuru Ororubá e Xukuru de Cimbres, que interpretam as relações entre natureza sagrada e sociedade como inseparáveis (ALVES; SARDELICH, 2021). Por essa concepção, tudo que acontece na terra, acontece no céu. Trata-se de uma forma não hegemônica de perceber e agir no mundo, que a artista reverberou para o campo da mediação das Artes Visuais, a partir da metodologia das “Cartas Celestes”.

Observando que o projeto CAIN é composto por pessoas indígenas de várias etnias e situações (aldeadas, urbanas, em retomada identitária) e não indígenas, temos por principal desafio a boa condução do diálogo intercultural que através dela se estabelece:

[...] a necessidade de cada um de nós reconhecer a diferença que existe, diferença original, de cada povo, cada tradição e cada cultura é portadora, é herdeira. Só quando conseguimos reconhecer essa diferença não como defeito, nem como oposição, mas como diferença da natureza própria de cada cultura e de cada povo, só assim poderemos avançar um pouco o nosso reconhecimento do outro e estabelecer uma convivência mais verdadeira entre nós. (KRENAK, A. 2016, *on-line*).

2 Contexto do período do texto original (2021).

Em suma, o projeto Ciência e Arte Indígena no Nordeste não se restringe aos padrões de pesquisa iconográfica, mas trabalha com a união de pessoas de áreas diversas. Estas contribuem de diferentes formas para a composição e fortalecimento do projeto, dentro de uma perspectiva decolonial, para compartilhar nos espaços acadêmicos e em diversos outros espaços o que é construído nessa troca de saberes em busca dessa “convivência sincera, verdadeira”.

Imagens e textos de artistas

Consuelo Veia Coroca

FIGURA 2 | Vêa de 5m, Consuelo Veia Coroca. Graffiti. 20/03/2020, Açú (RN)



FONTE: acervo da artista.

Falo do meu lugar e da minha cartografia social e afetiva, uma mulher originária do agreste potiguar, lugar seco com altas temperaturas e que chuva é uma dádiva. Da cidade de São José do Campestre, de origens Tapuya/Guarayra, migrei para a capital do Rio Grande do Norte, Natal em 2008. Comecei a pintar em 2005 e em 2013 comecei a intervir nas ruas, passando por várias linguagens dessas intervenções, como lambe, pixo, stickers, performance e graffiti. Desde

2013 foco em temas marginais e invisibilidades, como a questão da desconstrução de gênero, liberdade do prazer feminino, corpos não padrões e corpos velhos. Em 2014 comecei a espalhar senhoras pelos muros da cidade, com referência a orixá Nanã, uma orixá muito antiga e pouco falada. E essa senhora perdeu uma mama, e comecei a trabalhar o tema das icamiabas /câncer de mama. Em seguida comecei a espalhar esses corpos como um vírus, focando em partes específicas do corpo. Nessa minha trajetória, me deparo com um plágio que sofri por uma artista branca, tive que me reerguer e mudar um pouco, até porque eu estava mudada. Passar por um plágio não é fácil, principalmente quando vem de gente branca. Então surgiu minha carranca, minha vea encaputçada, a qual vem com esse intuito mesmo de proteção, de não estar só. E junto dela comecei a trabalhar a questão dos povos originários, me enraizar, olhar para mim cada vez mais, e saudar de onde venho. Espalho grafismos nativos, por onde passo com a Vea. Sou grata por tudo que passei, de onde venho e até mesmo por minhas cicatrizes, pois faz parte de quem sou, e para estar aqui hoje partilhando essa partilha sensível, tive que passar por tudo que passei. É a Vea!

Daiane Silva Barbosa

FIGURA 3 | Manifestação. Daiane Silva Barbosa. Pintura digital. 2020



FONTE: acervo da artista.

Me chamo Daiane Silva Barbosa, sou ilustradora da etnia indígena Potiguara. Nascida na cidade de Rio Tinto (Paraíba), criada em Marcação, em uma pequena cidade rodeada por aldeias que fica localizada no litoral norte da Paraíba. Moro atualmente na aldeia Três Rios, tenho 21 anos de idade e sou estudante universitária. Faço ilustrações voltadas para o povo indígena, e principalmente os da etnia Potiguara, possuo um objetivo de levar nas minhas artes as raízes que carrego comigo, meu povo, minha história. Busco inspiração nas mulheres indígenas, paisagens de algumas aldeias, na pintura corporal Potiguara e nas artes plumárias como os cocares e brincos de penas. “Os artefatos e os grafismos, em particular, materializam redes de interação complexas, condensando laços, ações, emoções, significados e sentidos”. (LAGROU, 2005, p. 70). Ao trazer nas pinturas a força e a espiritualidade, acaba por ser representado não só um artista, mas a sua aldeia e o povo indígena como um todo.

Juliana Alves Xukuru

FIGURA 4 | “Vestido de noiva com arco e flechas”. Juliana Alves Xukuru. Instalação. 2018



FONTE: acervo da artista.

Sou Juliana Alves Xukuru, e em meu trabalho poético questiono a imposição de imagens com referenciais hegemônicos eurocêntricos que foram impostos com a colonização sobre as terras indígenas

Xukuru. Neste contexto, seja em minhas performances, grafismos, instalações ou pinturas, o meu cotidiano na aldeia é marcado pelas vivências com meu povo, ao mesmo tempo em que busco desvelar minha própria história de vida e de luta condizente com a de outros indígenas de minhas etnias: Xukuru de Cimbres de Xukuru Ororubá. É durante esse trajeto, que vou identificando e enfrentando imagens colonizadoras, ainda persistentes em nosso cotidiano atual das mulheres indígenas Xukuru e de suas famílias desde o período da colonização portuguesa, em nossos territórios.

Em meus trabalhos, fortes elementos da cultura Xukuru passam a ser evidenciados, seja pela interação com a natureza sagrada, que pode ser observado em minhas instalações que enunciam formas dos ambientes de oração de nossas aldeias, como o Peji, ou as grandes pedras sagradas situadas em toda a área demarcada e não demarcada onde nosso povo se encontra. É também a partir do arco e flecha indígenas que coloco sobre o meu antigo vestido de noiva, branco, que a cultura europeia nos “forçou” a vestir para estabelecer os casamentos entre índios e brancos, para legitimar as tomadas de nossas terras (no período colonial, a partir do século XVII), que faço menção à força que nós mulheres Xukuru e nossas famílias fazemos, ainda hoje, para sobreviver.

Junior Cardeal

FIGURA 5 | Trecho da Galeria Urbana de Arte do Ibura, produzida em 2021 pelo graffiteiro Cardeal através de premiação da Lei Aldir Blanc 1º edição



FONTE: acervo do artista.

Eu, Junior Silva Cardeal, sendo Cardeal a assinatura das minhas obras, sou graffiteiro desde 2010 e minhas personagens são majoritariamente indígenas, de todas as faixas etárias, me inspiro na ancestralidade e na missão de nos mantermos vivos, que não seria possível se tantos outros e outras já não tivessem que se manter vivos há tempos atrás, para que ainda pudéssemos estabelecer e retomar o que e quem somos hoje. Lembrar que muitos dos que vivem nos sertões e mais adentro no interior do estado, são os indígenas que há muito escaparam das perseguições também é combustível para seguir firme e forte na luta, conectando e pedindo força aos encantados, escrevemos outros capítulos de um livro que não terminou e não terminará. Sou contestado vez ou outra se sou indígena fazendo Graffiti, visto que é uma técnica moderna surgida apenas na década de 1960. Para isso vale a reflexão de que eu não escolhi nascer na cidade, nos centros urbanos, meus ancestrais não escolheram vir até aqui, foi um longo processo de recusas e fugas até que não houvesse mais escravidão como nos tempos da colônia.

Minha vida acontece nos centros urbanos, é o lugar onde eu vivo, que aprendi a andar, então o Graffiti para mim é uma forma de mesclar passado e presente, resistindo pelos que se foram onde eu estou hoje. É ignorância pensar as cidades como algo superior, pois onde hoje está toda e qualquer selva de concreto, um dia foram matas, rios, vales e córregos atravessados diariamente pelos animais selvagens e povos indígenas. O Graffiti é a minha forma de tornar presente o que tentaram deixar no passado, trazer os guardiões para os paredões, que nos protejam na nossa lida onde é difícil achar uma árvore. Faço do Graffiti o grito da resistência indígena, pois parede branca, povo mudo, e por isso faço-as gritarem.

O Graffiti é um elemento da cultura Hip-Hop, e essa cultura surgiu nos guetos e periferias de Nova Iorque, justamente pelos latinos e negros que sofriam com a crise econômica da época, se espalhando rapidamente para todas as favelas e periferias do mundo. A minha relação com meus personagens é justamente disseminar a ideia de que todo lugar, todo território, é terra indígena, deixando um guardião ou uma guardiã em todos os locais que vou, como demarcação indígena de um território que já foi sagrado, como forma

de adentrar e modificar o senso comum, retificando o pensamento coletivo de que a América é terra indígena.

Thaysa Aussuba

FIGURA 6 | Performance Arrudeio. Thaysa Aussuba. Autorretrato. Outubro, 2020



FONTE: acervo da artista.

Tenho me interessado pelo coletivo CAIN por ser um local de debate e elaboração de perspectivas coletivas dentro do que entendemos enquanto ciência e arte contemporânea indígena em seus amplos espectros.

Sou artista indígena, moradora de favela e graduanda em Artes Visuais e percebo a relação necessária entre os desdobramentos possíveis do que é arte e suas implicações ancestrais, na vida cotidiana enquanto processo de constante ressignificação.

Enquanto indígena, em processo de retomada e não aldeada, questiono o que é nomeado pelo mercado e circuito de Arte enquanto fatores caracterizantes da Arte Indígena, acreditando que a prática expressiva, dialógica e anticolonial de um corpo atravessado por ancestrais originários não cabe em suposições ou limitações do que viria a ser seu trabalho. Tenho realizado, portanto, obras e pesquisas

sobre cura e preparação do corpo enquanto processo criativo que elaboram fatores fundamentais da escuta de si, do corpo-territorial enquanto dispositivo de coletividade e ciência.

Considerações finais

Com equipe multidisciplinar e intercultural, o projeto de pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste tem se articulado como rede e ação cultural, para além de um projeto científico nos moldes de uma tradição que carrega algumas marcas colonizadoras que se coloca em suspensão.

Uma das grandes implicações é a propagação dessas informações coletadas de forma responsável dentro do ambiente acadêmico, elevando, desse modo, o nível de consciência acerca das realidades e culturas dos povos indígenas dentro do cenário contemporâneo. Promover ações, como as rodas de conversa com artistas indígenas, a criação do *instagram* da pesquisa do CAIN, o estudo de textos de autoria indígena, a realização da primeira exposição de arte indígena do Nordeste e tantos outros desdobramentos em andamento e planejamento, contribui para dar uma maior notoriedade e reflexão às narrativas de pessoas indígenas que já ocupavam espaços dentro das universidades e daquelas que, ainda – por opção ou pela falta dela –, não haviam adentrado esse espaço. Mas que existencialmente mobilizam poéticas e narrativas potentes e únicas que, muitas vezes, se apresentam em alguns espaços de forma dissociada ou descaracterizada da sua importância de origem, da autoria pouco conhecida, do povo, da localidade por vezes ignorada.

No espaço de construção e circulação de conhecimento que é a universidade, propõe-se com este projeto propagar as narrativas que ecoam na potência das artes, nas singularidades das histórias que na sua reverberação frutificam aprendizagens necessárias ao processo de cuidado e cura do socioambiental.

Referências

ALVES, J. S., & SADERLICH, M. E. *Cartas celestes: pensar as mediações da Estação*. João Pessoa: Editora UFPB, 2021.

CRUZ, V. C. Geografia e pensamento decolonial: notas sobre um diálogo necessário para a renovação do pensamento crítico. In: Cruz, v. c.; Oliveira, D. A. *Geografia e giro decolonial: experiências, ideias e horizontes de renovação do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

DALCASTAGNÉ, R.; EBLE, L. J. (org.). Apresentação. *Literatura e exclusão*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2017, p. 11 – 14.

DANTAS, B.; SAMPAIO, J. A.; Carvalho, M. R. Os povos indígenas no Nordeste brasileiro: um esboço histórico. In: Cunha, M. C. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 431-456.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

ESBELL, J. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. *Select*, n. 39, ano 7, 2018, p. 98-103. Disponível em: <https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GORAYEB, A.; MEIRELES, A. J. A.; SILVA, E. V. *Cartografia social e cidadania: experiências do mapeamento participativo dos territórios de comunidades urbanas e tradicionais*. Fortaleza: Editora Expressão Gráfica, 2015.

GRAÚNA, G. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

IMBASSAHY, A. A arte de segurar o céu pela diferença. Recife: *Suplemento Literário do Estado*, Edição 162, ago. 2019.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, A. O eterno retomo do encontro: Narrativa Krenak, 2016. Goiânia: *Revista Xapuri Socioambiental*. 2016. Disponível em: <https://xapuri.info/home/o-eterno-retorno-do-encontro-narrativa-krenak/>. Acesso em: 14 dez. 2021.

LAGROU, E. L'art des indiens du Brésil: alterité, "authenticité" et pouvoir actif. In: Grupioni, L.D. (org.). *Brésil Indien: les arts des Amérindiens du Brésil*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées, 2005, p. 68-87.

MIGNOLO, W. D. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*: Dossiê Literatura, língua e identidade, Niterói (RJ), v. 34, 2008, p. 287-324.

RIBEIRO, A. S. *Oré-Īandé (Nós sem vocês - Nós com vocês)*. Simões Filho, BA: Edições Kurupyra, 2020.

SILVA, E. "Nossa mãe Tamain": Religião, reelaboração cultural e resistência indígena: o caso dos Xukuru do Ororubá (PE). In: BRANDÃO, S. (org.). *História das religiões no Brasil*. Recife: Editora. Universitária UFPE, v. 2, 2002, p. 347-362.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SMITH, L. T. *Descolonizando metodologias: pesquisa e povos indígenas*. Curitiba: Editora da UFPR, 2018.

TUAN, Y. *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

2.

O abril indígena da ufpe como propulsor da construção de políticas afirmativas de inclusão dos povos originários no ensino superior

Alexander Willian Azevedo
Clayton Hermes
Jarluzia Herquita de Azevedo Afonso

Introdução

O mês de abril é alusivo à mobilização das etnias indígenas que se organizam em todo território nacional, rumo à jornada de ações contra práticas políticas neofascistas, colonialistas e anti-indígenas, para o fim dos conflitos com o agronegócio e as mineradoras, em prol da demarcação de terras e em defesa de uma agenda de proteção ambiental, pela valorização e preservação da cultura e da memória dos povos originários, assim como tantas outras pautas que atravessam as diversas comunidades indígenas em suas especificidades.

Não é incomum vermos pelas ruas, no dia 19 de abril, crianças voltando para casa com um cocar de papel confeccionado na escola em comemoração ao "Dia do Índio", ao passo que o ensino de História Indígena é negligenciado e ignorado. Este é um reflexo da perspectiva estereotipada e ultrapassada que o nosso sistema de ensino reproduz sobre os povos indígenas e do processo de esvaziamento de sentido político que a data sofre.

A educação básica para os povos indígenas é igualmente submetida a uma perspectiva ocidentalizada, eurocêntrica, marcada pela desvalorização do conhecimento tradicional, das culturas e das línguas dos povos originários. Com isso, consequentemente, os povos

indígenas sofrem com a dificuldade de acesso ao ensino superior, pela ausência de formação básica adequada e pelo modelo de aplicação do processo seletivo, não respeitando suas línguas e culturas.

Na busca por reparação histórica, umas das ações que propôs combater o preconceito e assegurar o acesso a emprego, renda, educação e a valorização da cultura, foi a implementação da Lei de Cotas para o Ensino Superior, Lei nº 12.711/2012, que viabilizou a geração das políticas de ações afirmativas com reservas de vagas em cursos de graduação para os autodeclarados indígenas, pretos e pardos (BRASIL, 2012).

Na esfera do governo federal, a aplicação da Lei nº 12.711/2012 foi implementada através do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) e do Sistema de Seleção Unificada (SISU), nas universidades públicas. Abriram-se assim os caminhos da educação superior para os povos indígenas e, entre os diversos significados que isso representa, está o de levar os conhecimentos acadêmicos para ajudarem, de alguma forma, às aldeias; sendo também uma via de mão dupla, pois o conhecimento tradicional ganha espaço, voz e força em pesquisa, no ensino e extensão universitária.

No entanto, esse método não tem sido eficiente (por ser um processo seletivo que não respeita os pontos acima mencionados) e a exclusão ainda é uma realidade no ensino superior a nível local, regional e nacional.

Em consonância com as pautas indígenas, a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) iniciou, no ano de 2021, o primeiro movimento em direção a esta agenda e promoveu a primeira edição do Abril Indígena, com a temática: *A UFPE na perspectiva Pindorama*. Realizado de maneira remota, o evento buscou informar acerca dos povos indígenas em Pernambuco, sinalizar as presenças indígenas na UFPE e publicizar algumas pesquisas que são desenvolvidas na universidade sobre a temática.

Em 2022 ocorreu a segunda edição do Abril Indígena, com o tema: *Políticas Públicas, Povos Indígenas e Universidade*, trazendo à luz discussões referentes às políticas afirmativas para inclusão e permanência dos indígenas na UFPE, unindo iniciativas do Grupo de Trabalho Indígena da UFPE (GT Indígena-UFPE), em conjunto com Núcleo

de Políticas de Educação das Relações Étnico-Raciais (ERER-UFPE) e de outros grupos que atuam na universidade, através de uma agenda de convergência. A partir dessas iniciativas, abordou-se a capacidade de luta e resistência dos povos originários, mobilizando o Movimento Indígena entre discentes, docentes e sociedade civil.

O mote de lançamento do Abril Indígena em 2022, com título "Parece uma mentira, mas é uma verdade absoluta, não existe indígena apenas no mês de abril", é bastante significativo, quando consideramos, por exemplo, pesquisas como a de Melo (2003), em que se observa uma maior frequência da temática indígena nos jornais Diário de Pernambuco e Jornal do Commercio durante o mês de abril.

Desta forma, o Núcleo ERER se propôs a somar esforços na construção de políticas afirmativas para os grupos étnicos no âmbito da universidade, através de atividades como o Abril Indígena, reconhecendo a importância simbólica do mês para os povos originários, mas com a consciência de que o trabalho em prol da criação e aprimoramento de políticas afirmativas e do fortalecimento da luta indígena deve ser diário e não se restringir ao mês de abril.

Desse modo, este capítulo tem o objetivo principal de apresentar e debater as atividades desenvolvidas nas edições 2021 e 2022 do Abril Indígena da UFPE, discutindo a evolução e ressignificação do "Dia do Índio", pontuando o histórico de demandas acumuladas com a população indígena na Universidade Federal de Pernambuco.

Destaca-se a importância da existência de espaços institucionais para discussão, articulação e a garantia de direitos básicos para os povos originários e a criação do Grupo de Trabalho Indígena e do Núcleo de Políticas de Educação das Relações Étnico-Raciais, como o início de um processo de mudanças institucionais significativas, uma vez que a partir disto a universidade reconhece suas dívidas com os povos indígenas, o povo negro, quilombolas e ciganos.

A problemática do "Dia do Índio"

Entre os dias 14 e 24 de Abril de 1940 ocorreu o primeiro Congresso Interamericano Indigenista, no município de Patzcuaro, no estado de Michoacán, México, que procedeu o encontro/protesto de diversas

representações étnicas de vários países na América e fomentou a origem do Dia do Aborígine Americano (19 de abril), assim como a criação do Instituto Indigenista Interamericano (BBC, 2018).

No Brasil, esta data só viria a ser aderida três anos depois, quando o presidente Getúlio Vargas assinou o decreto nº 5.540, em 02 de junho de 1943:

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 180 da Constituição, e tendo em vista que o Primeiro Congresso Indigenista Interamericano, reunido no México, em 1940, propôs aos países da América a adoção da data de 19 de abril para o 'Dia do Índio'. DECRETA: Art. 1º É considerada - "Dia do Índio" - a data de 19 de abril (BRASIL, 1943, p.1).

Considera-se este decreto e esta data como formas de reconhecimento existencial e promulgação dos povos indígenas no Brasil. A questão é, por que usou o termo "Índio" e não Povos Originários? Por que a forma de se representar e comemorar são eurocêntricas, excludentes, mitológicas? É necessário dialogarmos acerca dos termos e narrativas que envolvem esta data, por representar uma forma de expressão dos colonizadores para se referir aos povos originários.

O termo "índio" é constantemente utilizado nos livros didáticos, nas publicações de matérias de comunicação sobre esta data, rememorando sua etimologia e sua historicidade de modo pejorativo. Utilizado pelos colonizadores para descrever os povos encontrados nas Américas na invasão do continente, no início do século XVI, o termo "índio" fazia alusão à narrativa dos portugueses, visto que eles descreveram em registros históricos que estavam a caminho das Índias e, acidentalmente, chegaram às Américas.

Etimologicamente falando a palavra "indian, ou 'índio', na Europa da Idade Média, aplicava-se não apenas aos habitantes da região hoje conhecida como Índia, mas também a todas as regiões mais distantes do desconhecido Extremo Oriente. (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2022, *on-line*).

O cerne da questão é sobre o uso de termos para construir narrativas de opressão e colonização, ao mesmo tempo de controle e subversão, visto que desmerece a realidade e, pejorativamente, a manipula usando narrativas baseadas no colonialismo.

Munduruku (2018) aponta a centralidade da desconstrução do termo índio nas escolas, que carrega significado histórico de repressão, pois se trata de um "apelido" dado pelos portugueses com o objetivo de rotular os indígenas como "os outros", diferentes. De acordo com Munduruku (2018, p. 3), o termo "Índio" remonta a preconceitos, significando, por exemplo, "selvagem, atrasado, preguiçoso, canibal, estorvo", além de "[...] esconder toda a diversidade dos povos indígenas".

Nesta linha de pensamento, Munduruku também aborda o termo "tribo" e apresenta a compreensão:

A palavra tribo está inserida na compreensão de que somos pequenos grupos incapazes de viver sem a intervenção do Estado. Ser tribo é estar sob o domínio de um senhor ao qual se deve reverenciar. Observem que essa é a lógica colonial, a lógica do poder, a lógica da dominação (MUNDURUKU apud FERNANDES, 2017, *on-line*).

Essa visão deturpada é construída nas escolas e nos ambientes de educação brasileira, quando é imposta nos livros didáticos de História do Brasil, com afirmação que o Brasil foi descoberto e encontraram "índios selvagens", incentivando crianças e adolescentes a se pintarem e a "brincar de índio" no mês de abril (MUNDURUKU, 2015).

Desde a aprovação do decreto nº 5.540, os ambientes de cultura e educação, como escolas e espaços museológicos, onde há intervenções artísticas e trabalhos voltados para educar e fomentar o pensamento, se baseiam na visão eurocêntrica que insiste em promulgam a narrativa colonial, quando deveria ser exatamente o contrário.

Neste sentido, ao invés de chamar Dia do Índio, a denominação mais apropriada seria Dia dos Povos Indígenas ou dos Povos Originários, visto que estes termos representam os grupos étnicos que residem no Brasil desde tempos imemoriais, e por ser uma "[...] palavra que, em sua etimologia, provém do latim e significa 'de' ou 'originário do país'", e que, por sua vez, derivou do grego "endogenes", que significa "nascido em casa" (D'ANDREA, 2015, p. 11).

Como propôs a deputada federal Joenia Wapichana no Projeto de Lei 5466/19 que sugere "[...] mudança da expressão "Dia do Índio", criado pelo Decreto Lei nº 5.540, de 2 de junho de 1943, para "Dia dos Povos Indígenas", objetivando "[...] atualizar para uma

nomenclatura mais respeitosa e mais identificada com as comunidades indígenas a justa homenagem que é prestada nesta data" (WAPICHANA, 2022). A alteração no texto do decreto foi aprovada na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC) do Senado Federal e instituído como lei no dia 12 de maio de 2022.

Isto posto, deixa evidente que a luta no campo das narrativas históricas e culturais se impõe como uma grande ferramenta de manipulação social e contributo para o etnocídio, praticado desde 1500. Por isso, educadores indígenas como Daniel Munduruku reflete sobre o Abril Indígena e o Dia do Índio, como o mês de abril traz em seu bojo o fato de lembrar do "índio", o folclórico e legendário primeiro habitante do Brasil. E que, por estar historicamente educando de forma colonizadora (escolas, universidades, etc), o mês de abril tem que superar, portanto, o próprio mês de abril. Tenho certeza que agindo assim, nunca mais teremos que dizer aos nossos jovens e crianças: "vamos brincar de índio?" (MUNDURUKU, 2015).

Esta perspectiva integra-se a diversas outras que afloram entre os povos indígenas no Brasil, em decorrência dessa cosmovisão complexa de si mesmo e da sociedade. Por esta razão, diversos movimentos indígenas têm se firmado neste mesmo período, para mostrar que este dia deve ser lido como uma data de representação da luta indígena em prol dos seus direitos fundamentais à vida, à terra e à cultura.

Os povos indígenas foram protagonistas de diversos movimentos ao longo da história do Brasil. Estes movimentos, conduzidos e operados por indígenas, deixaram marcas na história e confirmaram com veemência sua resistência, sua força e vigor diante das ações desumanas das sociedades ditas "civilizadas" do planeta, que desembarcavam no continente para usurpação e apropriação das terras.

No entanto, é de se refletir sobre os males de todos esses eventos ocorridos no Brasil, como faz a página Memória da Ditadura, compartilhando um texto sobre a situação dos povos indígenas:

Durante esses quase cinco séculos desde os primeiros contatos, as relações entre Estado, colonizadores e povos nativos resultaram em inúmeros conflitos, que não raro produziram genocídios, articulando expropriação de terras, confinamento e matanças sistemáticas.

Sob a força da espada ou contaminadas por doenças, diversas sociedades, culturas, línguas e religiões que aqui existiam há centenas de milhares de anos foram completamente dizimadas (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2022, *on-line*).

Ainda no século XX, o Movimento Indígena atuou fortemente no período da Ditadura Militar, mesmo com tantas perdas, considerando que ainda no século XVI a “população indígena girava em torno de 5 milhões de pessoas, entre os mais de 2 mil povos mapeados”. Cinco séculos depois, os dados mostram um verdadeiro massacre no Brasil dos povos originários, pois na “década de 1960, o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), órgão oficial do governo federal, estimou essa população em menos de 100 mil pessoas” (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2022, *on-line*).

Reconhecendo esse poder de resistência, mencionamos com grande força alguns marcos históricos destes movimentos. O primeiro foi em abril de 1974, no Mato Grosso, onde realizou-se a primeira de dezenas de assembleias que deram origem, em 1980, à formação da União das Nações Indígenas (UNI). (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2022).

A Constituição Federal de 1988 contemplou, com o artigo 231, a I Conferência dos Povos e Organizações Indígenas do Brasil, em que diversos povos realizaram uma passeata cujo lema era: “o Brasil que a gente quer são outros 500”. “Esse contexto marca os primeiros contornos do ATL (Acampamento Terra Livre) que veio a se firmar em 2004 como uma forma de reação ao poder dominante” (VALIENTE, 2013).

O Acampamento Terra Livre (ATL) é uma mobilização anual dos povos indígenas do país em torno dos direitos constitucionais e da luta contra o retrocesso de pautas políticas e ações governamentais que colocam em risco as vidas e violam os seus direitos fundamentais. O ATL mobiliza, desde 2004, diversos povos indígenas do Brasil a se reunirem, como apresentou Juruna (2013):

No ano de 2004, por ocasião do Dia do Índio, lideranças indígenas de distintas regiões do país iniciaram uma série de protestos em Brasília contra a política indigenista vigente na época, dando origem ao Acampamento Terra Livre e às articulações do movimento

indigenista e indígena em prol dos Direitos Indígenas, – materializados no Fórum de Defesa dos Direitos Indígenas (FDDI), e na Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB)¹. (Trecho da abertura do DVD Acampamento Terra Livre: memória de seis anos de luta. 2009). (JURUNA, 2013, p. 35).

A organização do ATL foi um divisor de águas para o Movimento Indígena no início do século XXI e deu o gás necessário para a construção de pautas políticas e o fortalecimento do Movimento Indígena em nível nacional. Inclusive foi o grande impulsionador da criação da Associação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), que posteriormente se tornou o principal organizador. Dentre as reivindicações e pautas do ATL estão:

A agenda anti-indígena do governo segue constantemente em ação, como o projeto de lei 490/2007, que insiste no fim das demarcações, na revisão de terras indígenas e, não obstante, busca legalizar crimes em nossos Territórios. Além dos projetos na agenda de prioridade do Congresso Nacional, como: o PL 6.299/2002 – Agrotóxicos, o PL 2.633/2020 e o PL 510/2021 – Grilagem e o PL 3.729/2004 – Licenciamento ambiental. (APIB, 2022, *on-line*).

Em sua 18ª edição, no ano de 2022, o ATL reuniu mais de 8 mil lideranças de 200 povos indígenas de todas as regiões do país. Realizado em Brasília, de 04 a 14 de Abril de 2022, com o tema: “Retomando o Brasil: Demarcar Territórios e Aldear a Política”, propiciou a idealização e elaboração de uma plataforma indígena de reconstrução do Brasil explicado em um documento apresentado na conferência final, estrutura em: Eixo 1 – Direitos Territoriais Indígenas: Demarcação e Proteção aos Territórios Indígenas Já!; Eixo 2 - Retomada dos Espaços de Participação e Controle Social Indígena; Eixo 3 - Reconstrução de Políticas e Instituições Indigenistas; Eixo 4 - Interrupção da Agenda Anti-Indígena no Congresso Federal; Eixo 5 - Agenda Ambiental (APIB, 2022).

1 As organizações que compõem a APIB são: Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME), Articulação dos Povos Indígenas do Pantanal e Região (ARPINPAN), Articulação dos Povos indígenas da Região Sudeste (ARPINSUDESTE), Articulação dos Povos Indígenas da Região Sul (ARPINSUL), Grande Assembleia Guarani Kaiowá (ATY GUASU), Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB). (JURUNA, pág. 35, 2013).

Por fim, enfatiza-se a necessidade de fortalecimento do Movimento Indígena para além do Abril Indígena e chama todos os cidadãos para compor a luta, com a seguinte mensagem:

Reafirmamos que nossa união é fundamental para avançarmos, juntos, rumo ao nosso projeto de país plurinacional, de paz, justiça, e harmonia com nossa Mãe Natureza. Foi isso que nossos ancestrais compreenderam: não há espaço para a divisão, para o sectarismo, para qualquer tipo de violência entre nós. Esse esforço constante para costurar uma articulação ampla e potente em nível nacional se fortalece! Saímos deste ATL ainda mais unidos, com a certeza de que é esta a nossa maior fortaleza! (APIB, 2022, *on-line*).

A mensagem central do ATL 2022 foi a união, não só dos povos indígenas, mas de toda sociedade civil, contra a política de morte inaugurada por governos antidemocráticos e ultraconservadores que ascenderam ao poder no Brasil e em diversos países do mundo. E assim, defender um projeto de país com base na paz, na preservação da natureza e dos direitos das pessoas (APIB, 2022).

O movimento indígena e o Abril Indígena da UFPE após 75 anos de negação dos direitos de acesso

Em consonância com o movimento nacional, diversas instituições de ensino inseriram em seus calendários as comemorações sobre o Abril Indígena como uma forma de rememorar a existência, confluência e resistência dos povos indígenas do Brasil. É necessário pontuar que o preconceito e a incompreensão são reforçados pela forma folclórica como os povos originários são apresentados em sala de aula ou na forma como é narrada a atual existência dos povos indígenas.

No âmbito do ensino superior, esta premissa é complexa, pois dependem das políticas internas de gestão e da força de reivindicação do Movimento Indígena nas universidades. No caso da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), criada no ano de 1946 na cidade do Recife, o Movimento Indígena é recente, havendo poucos integrantes, composto por estudantes indígenas urbanos, professores e estudantes indigenistas.

As universidades como UFSCar, UNB, UFMG, UFRR, UEPG e UNICAMP demonstraram vanguarda acerca da construção de

políticas de educação para a população indígena, ao fazerem parte do conjunto de universidades que primeiro adotaram o vestibular específico, fruto do Movimento Indígena e da conscientização dos membros da gestão dessas universidades.

Nestes 75 anos de atuação, na missão de compartilhar e difundir o conhecimento para a sociedade, o histórico de ações afirmativas e políticas fortalecidas e/ou instituídas localmente até o ano de 2020 foi insuficiente para a questão da inclusão e do combate à desigualdade étnico-racial.

A partir de 2020, com o início de uma nova gestão, a UFPE se mostrou mais aberta ao diálogo acerca das políticas de inclusão, disposta a integrar a universidade e a pensar políticas afirmativas de forma mais efetiva.

A começar pela criação e institucionalização do Núcleo de Políticas de Educação das Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal de Pernambuco (NÚCLEO-ERER/UFPE), um órgão institucional vinculado ao Gabinete do Reitor, regulamentado pela Portaria Normativa nº 40/2020, de 11 de novembro de 2020, que posteriormente idealizou e fomentou a realização do Abril Indígena na universidade, ocorrendo pela primeira vez em 2021 (UFPE, 2022).

De 2021 em diante, é possível citarmos ainda iniciativas como: a institucionalização/regulamentação do Curso de Licenciatura Intercultural Indígena, que concebido no quadro do Programa de Apoio à Formação Superior e Licenciaturas Indígenas – PROLIND; a especialização em História e Culturas Indígenas, que por sua vez, formou 110 discentes (UFPE, 2021a).

A aprovação pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE) da UFPE, da Resolução nº 17/2021, de 25 de maio de 2021, onde prevê reserva de 30% do total de vagas para as seguintes minorias expressas no caput do artigo 1º: pessoas negras (pretas e pardas), quilombolas, ciganas, indígenas, trans (transexuais, transgêneros e travestis) e com deficiência; e aprovação da Resolução 11/2021, construída pela PROGEPE e aprovada no dia 22/07/2021, que prevê a reserva de vagas para estudantes cotistas negros e indígenas no Programa Institucional de Estágio e Política de Concessão de Bolsas para Estudantes da Graduação e Educação Básica (UFPE, 2021b).

Em 2022 tivemos o lançamento do Curso de Licenciatura Intercultural Indígena, no Centro Acadêmico do Agreste. Em entrevista para a SUPERCOM/UFPE, na abertura da segunda edição do Abril Indígena, a professora Conceição Reis, então coordenadora do Núcleo ERER, reconhece a importância da iniciativa do vestibular indígena do CAA, ao afirmar: “Empreitadas como estas denotam o compromisso da gestão com a construção de uma universidade equânime, democrática, pública, laica e social diversa” (UFPE, 2022).

Por fim, é ainda salutar citar o lançamento do Observatório das Ações Afirmativas e Igualdade Étnico-Racial, nascido a partir de um Grupo de Trabalho Interinstitucional (GT Interinstitucional) do Consórcio Pernambuco *Universitas*, resultando no caráter interinstitucional do projeto. De acordo com a matéria escrita por Renata do Amaral, publicada pela SUPERCOM em 11 de abril, “o Observatório busca criar uma instância interinstitucional de proposição para implementação, supervisão, monitoramento, avaliação e publicização das políticas de ação afirmativa” (UFPE, 2022).

Em concomitância à gestão que se iniciou em 2020, ocorria a formação e fortalecimento do movimento de estudantes indígenas que se organizavam através do movimento estudantil e das artes, construindo mobilizações e debates junto aos núcleos de pesquisa e ao movimento indigenista de docentes, técnicos e pesquisadores. Desta feita organizamos debates, seminários e mobilizações para a sensibilização da atual gestão diante das graves violações de direitos neste histórico de exclusão.

O movimento indígena na UFPE hoje é composto por estudantes, professores e técnicos que lutam pela pela descolonização do espaço acadêmico, em favor da educação inclusiva, da garantia dos direitos e contra a colonialidade nas pesquisas. Dessas mobilizações foi criado o Grupo de Trabalho Indígena da UFPE (2022), como forma de organizar e articular a luta pela garantia dos direitos de acesso e permanência, promovendo debates com professores e estudantes indígenas que já vivenciaram/ vivenciam o vestibular indígena em outras universidades.

E em conjunto participativo com a agenda da UFPE, o GT Indígena participa de forma persistente de todos os debates e espaços de diálogos propostos pela UFPE, abordados nos próximos tópicos

O I Abril Indígena como espaço de valorização da história, das culturas e tradições indígenas

Esta data para os povos indígenas é vista como espaço para o diálogo, a construção de políticas públicas de inclusão e valorização da memória e da cultura das etnias e como oportunidade para o fomento de reflexões sobre a exclusão constante nas estruturas fundamentais da sociedade (educação e saúde).

Tem o intuito de promover mobilizações permanentes junto à sociedade civil por um governo democrático, inclusivo e justo, que respeite os direitos fundamentais individuais e coletivos, principalmente os pertinentes à identidade e aos territórios dos povos originários.

Esses diálogos dentro da universidade propiciam a construção de políticas afirmativas de igualdade, acesso, permanência e reconhecimento; possibilitam o desenvolvimento de pesquisas, a inclusão e fortalecem a identidade cultural dos povos originários do estado e do país.

O I Abril Indígena da UFPE ocorreu em 2021 de maneira totalmente virtual, devido às limitações impostas pela pandemia do COVID-19. Durante o mês de abril, as redes sociais do Núcleo foram voltadas completamente para a temática indígena. O Núcleo realizou duas séries informativas: Os povos indígenas de Pernambuco; outra com relatos de vivência de estudantes indígenas e docentes que trabalham a temática indígena na UFPE.

A segunda série trouxe os títulos "A primeira universitária da família", com Luara Seridó, "A Vivência Indígena na Universidade Federal de Pernambuco", com Ziel Karapotó, "Lutas indígenas no séc. XX e os avanços na Universidade", com Saulo Feitosa, "A importância da formação dos professores na temática indígena", com Edson Silva, e "O papel do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade da UFPE", com Renato Athias. Além disso, foram realizadas duas mesas, "Os povos indígenas e seus desafios na universidade", com Elisa Pankararu e José Ilton Kapinawá, e "A importância da autodeclaração dos povos indígenas", com o Cacique Marcos Xukuru, Juruna Xukuru e Sassá Tupinawá.

Dentre outras iniciativas, o projeto de pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste (CAIN) promoveu o mapeamento de artistas

indígenas, a exposição “Hoje somos muitas árvores” e mesas de conversas sobre as questões políticas e culturais dos povos indígenas.

Outra ação que podemos citar foi: “Arte como caminho: demarcação de presenças indígenas nas práticas contemporâneas”, realizada dentro do calendário do Abril Indígena da UFPE com intuito de reafirmar a luta e resistência dos povos indígenas em Pernambuco e no país.

Este diálogo foi construído no dia 29/04/2021, evento organizado pela Diretoria de Cultura / Proexc e pelo Instituto de Arte Contemporânea (IAC), com o objetivo de difundir a produção de arte e as experiências dos artistas indígenas dos cursos de Artes e afins da UFPE, através do trabalho do projeto de pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste, da UFPE.

FIGURA 1 | Anúncio da roda de conversa virtual: “Arte como caminho: Demarcação de presenças indígenas nas práticas contemporâneas”



FONTE: Canal Extensão e Cultura UFPE no YouTube. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JOliA2oDP6U>.

A centralidade da construção de políticas afirmativas nos debates da segunda edição do Abril Indígena da UFPE

O II Abril indígena ocorreu em 2022 de forma híbrida, com algumas atividades presenciais e a grande maioria virtual, propiciando rodas de diálogo, mesas, seminários e uma conferência sobre ações afirmativas, com uma agenda de convergência que buscou congregar iniciativas do Núcleo ERER e ações desenvolvidas pelos grupos de pesquisas, GT Indígena da UFPE e organizações engajadas com a temática indígena na universidade.

Os diálogos estabelecidos durante o Abril Indígena entre a gestão da UFPE e as pessoas engajadas nos movimentos de luta indígena se mostraram bastante profícuos para o processo de construção e aperfeiçoamento das políticas afirmativas voltadas para esses povos na universidade. Entre as atividades desenvolvidas, destacava-se a discussão sobre o Vestibular Indígena.

A questão da construção das políticas públicas de acesso à educação por parte dos povos indígenas no Brasil tem sido pauta de discussões antigas nos movimentos indígenas e ganhou amplitude após a Constituição de 1988, que promulgou os seguintes direitos no artigo 231: à terra e à diferença.

O direito à terra é baseado na sua ocupação originária e no seu usufruto cultural. O direito à diferença lhes atribui o respeito à sua organização social, costumes, línguas, tradições e crenças. Isto implica no direito legítimo de uso das suas línguas em processos próprios de ensino, aprendizagem e processos seletivos para inclusão em ambientes de educação (BRASIL, 2016).

Isto posto, é salutar discorrer sobre a educação escolar diferenciada, intercultural, multilíngue e comunitária, com base no Decreto 6.861, na Constituição de 1988 e na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional que determina ser de responsabilidade do MEC, cabendo aos estados e municípios sua operacionalização para garantia desses direitos na prática. (BRASIL, 2009).

Pela historicidade da institucionalização dos direitos indígenas no estado de Pernambuco, as conquistas baseadas na legislação foram implementadas com relação ao ensino básico, visto que na atualidade diversas aldeias têm escolas do ensino básico (foram

mapeadas 142 em 2014) (ESPAR, 2014) e em concomitância a UFPE instituiu o Curso Intercultural Indígena para formar professores, para suprir as demandas de mão de obra qualificada para o ensino nas escolas (UFPE, 2021).

No entanto, há um apagão, tanto do ponto de vista da presença, quanto da produção científica e da legislação, quando o assunto é ensino superior indígena. Isto ficou muito evidente quando se organizou o Abril Indígena 2021 e 2022 e se procurou na UFPE indígenas discentes, docentes e técnicos.

A presença é ínfima, irrisória. No censo do IBGE 2010, Pernambuco tem uma população autodeclarada de aproximadamente 53.284 indígenas – isto demonstra o alto nível de exclusão do ponto de vista demográfico, quando se fala em educação (IBGE, 2010).

Os recentes dados confirmam a presença de apenas aproximadamente 300 indígenas discentes na UFPE, isso implica que a população total de indígenas no estado estudando de 0.5% na instituição (UFPE, 2020). Isto sem colocar em pauta que há possibilidades de ser assim também em outros estados.

Para acesso às universidades federais atualmente, é determinado como forma de ingresso no processo seletivo, o ENEM/SISU em nível nacional, desde 2010. Em 2012 foi sancionada a Lei 12.711/2012, conhecida como Lei de Cotas, que garante a reserva de vagas em universidade e institutos federais para candidatos pretos, pardos e indígenas. E por esta razão, diversos povos indígenas a nível nacional conseguiram formação em várias áreas dos saberes (UFPE, 2021c).

A questão é que o processo seletivo ENEM/SISU é pautado em uma metodologia eurocêntrica, desrespeita a constituição de 1988 (direito à diferença) e impossibilita que muitos jovens indígenas tenham acesso ao ensino superior.

A grande maioria tem déficit no ensino básico e/ou aprendem em suas respectivas línguas de origem. Assim, fica evidente ser injusto que os indígenas concorram com a sociedade civil da região metropolitana, que tem mais acesso ao ensino e às ferramentas de preparação para o ensino superior (pré-vestibular, por exemplo).

Por esta razão, diversas universidades do país, sensibilizadas com os dados que comprovam a ausência dos povos indígenas no

ensino superior, desenvolvem programas e políticas de inclusão através de um processo seletivo exclusivo, o vestibular indígena, como ocorre na UNB, UFSCar, UNICAMP, UFPR, UFSC, UFBA, UFRR, entre outras.

Além de se tratar de uma ação de reparação histórica, do ponto de vista das políticas de inclusão, devido ao reconhecimento do histórico de exclusão secular em todos os níveis da educação, é também um método de equidade social, por reconhecer as diferenças e se sensibilizar com as limitações que historicamente são impostas aos Povos Indígenas de Pernambuco e do Brasil.

Não se trata de um tratamento especial, mas do cumprimento das diretrizes legais da legislação e da humanização com os verdadeiros donos destas terras e que atualmente são tratados e vistos como estranhos a ela.

Em 19 de abril ocorreu, na reitoria da UFPE, um encontro com estudantes indígenas, docentes e grupos de estudos indigenistas e lideranças do Movimento Indígena, com a presença do Reitor Professor Alfredo Gomes e da coordenadora do Núcleo ERER, professora Conceição Reis. Na ocasião, a universidade se abriu para acolher as pautas, propostas e críticas das lideranças indígenas convidadas, possibilitando ainda o estabelecimento de contatos para o fortalecimento da luta indígena para além de abril.

Na ocasião, a coordenadora do Núcleo, professora Conceição Reis, expôs as ações que já foram executadas pela universidade e pediu para que os indígenas presentes pudessem colocar suas demandas e urgências.

O diálogo se desdobrou principalmente no sentido de construção do Vestibular Indígena Específico, onde a equipe de gestão assume o compromisso de estudar a questão para melhor viabilizá-la, bem como levá-la ao conhecimento do Consórcio Universitas, na tentativa que haja um movimento uníssono das universidades de Pernambuco.

Como uma das deliberações da reunião em 19 de abril, realizou-se em 26 de abril a conferência "Ações Afirmativas para os Povos Indígenas", em que foram convidadas a Cacica Valquíria Kyalonã, cofundadora da Associação Indígena em Contexto Urbano Karaxuwannassu (ASSICUKA) e a professora da Faculdade de Direito do Recife,

Flavianne Bitencourt Nóbrega, onde se discutiu a dificuldade do acesso dos povos Indígenas à graduação, a insuficiência da Lei de Cotas, quando se evidencia que os povos indígenas não preenchem as vagas reservadas, e as possibilidades de avanços com relação às políticas afirmativas a serem instituídas na universidade.

Atividades de formação

Citamos ainda que dentro do calendário do Abril Indígena, a execução do Projeto de Extensão "Diálogos Étnico-raciais no Ambiente Escolar", considerando a importância de atividades formativas para combater perspectivas pejorativas e preconceituosas acerca dos povos Indígenas.

O projeto foi desenvolvido pelo Núcleo ERER em parceria com a Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis, com o objetivo de levar o debate acerca da temática étnico-racial para os estudantes de Ensino Médio. As ações foram realizadas no dia 11 de abril nas escolas Santo Inácio de Loyola, localizada em Olinda, e no Colégio de Aplicação da UFPE. As rodas de diálogo foram facilitadas por Luara Seridó e Yure Gonçalves.

Considerações finais

As lutas em torno da garantia dos direitos dos povos indígenas têm sido pauta de discussão e diálogos nos últimos anos, em várias instituições do Brasil. É um ato de resistência de diversas comunidades de Pindorama. Desde 1500 nos negam o direito à terra, à educação, à saúde e à própria vida.

Muito embora venhamos caminhando a passos largos em direção a correção de desigualdades, é evidente que ainda há um caminho longo a ser percorrido, e este vai além do Abril Indígena. A luta é diária e o compromisso perene, necessitando ser assumido por todos que compõem a UFPE, para além das gestões que a universidade venha a ter.

O Abril Indígena da UFPE assumiu o caráter exigido pelo movimento indígena local e nacional, de luta contra desigualdades,

abertura de diálogo e construção de políticas de inclusão e acolhimento. Como resultado da última edição, temos a aprovação do vestibular indígena UFPE 2023/2024 e a institucionalização do GT Indígena UFPE.

Ainda que este tópico, pelo próprio nome, possua o objetivo tradicional de trazer "conclusões" ou "considerações finais", não pretendemos aqui concluir ou finalizar o debate, uma vez que essas discussões precisam ser permanentes, rompendo com séculos de silenciamentos acerca da temática.

Pelo contrário, buscamos estimular os leitores a dar continuidade e somar esforços na luta e no trabalho que vem sendo construído pelo Movimento Indígena, cujos reflexos foram a construção coletiva da política de ação afirmativa, junto com a base do movimento indígena regional, a consulta às comunidades, às representações quilombolas e toda a força da juventude de estudantes indígenas da UFPE e dos encantados.

Referências

ARTICULAÇÃO DOS POVOS INDÍGENAS DO BRASIL - APIB. *Retomando o Brasil: Demarcar Territórios e Aldear a Política*, 2022. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2022/04/retomando-o-brasil-demarcar-territorios-e-aldear-a-politica/>. Acesso em: 31 jan. 2023.

BRITISH BROADCASTING CORPORATION - BBC. *Por que 19 de abril virou 'Dia do Índio'*. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-43831319>. Acesso em: 24 out. 2022.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal, 2016. 496 p. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/518231/CF88_Livro_EC91_2016.pdf. Acesso em: 31 jan. 2023.

BRASIL. Decreto nº 5.540, de 2 de junho de 1943. Considera "Dia do Índio" a data de 19 de abril. DECRETO-LEI Nº 5.540, [S. l.]: *Diário Oficial da União*, ano Seção 1 - 4/6/1943, p. 8705, 1943. Disponível em: <https://x.gd/GWHOK>. Acesso em: 20 maio 2022.

BRASIL. Decreto 6.861, de 27 de maio de 2009. Dispõe sobre a Educação Escolar Indígena, define sua organização em territórios etnoeducacionais, e dá outras providências. Brasília, DF: *Diário Oficial da União*, 2009.

BRASIL. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Brasília, DF: *Diário Oficial da União*, 2012.

D'ANDREA, D. Indígenas: coleção caravana de educação em direitos humanos. Brasília: edição da secretaria de direitos humanos da presidência da república - SDH/PR e Faculdade Latino-americana de Ciências Sociais - Flacso Brasil, 2015. Disponível em: <http://flacso.org.br/files/2017/06/Ind%C3%ADgena.pdf>. Acesso em: 15 maio 2022.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO: etimologia e origem das palavras. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/indio/>. Acesso em: 12 maio 2022.

ESPAR, V. T. H. Processo de estadualização da educação escolar indígena e desafios para um currículo intercultural. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2014.

FERNANDES, F. Dia do Índio: questionamentos, desconstruções e abordagens possíveis, 2017. Disponível em: <https://x.gd/qOMoq>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. Censo Brasileiro de 2010. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

JURUNA, S. R. C. Sabedoria ancestral em movimento: perspectivas para a sustentabilidade. 2013. 85f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

MELO, P. B.; MORAIS, W. P. Sujeitos sem voz: agenda e discurso sobre o índio na mídia em Pernambuco. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

MEMÓRIAS DA DITADURA. Massacre dos povos indígenas desde a colonização. Disponível em: <https://x.gd/E8Ef5>. Acesso em: 24 de outubro de 2022.

MUNDURUKU, D. Usando a palavra certa pra doutor não reclamar. Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://portale.icnetworks.org/usando-a-palavra-certa-pra-doutor-nao-reclamar>. Acesso em: 31 de janeiro de 2023.

MUNDURUKU, D. Vamos brincar de índio? A esperança como projeto, 2015. Disponível em: <http://danielmunduruku.blogspot.com/2015/04/vamos-brincar-de-indio.html>. Acesso em: 05 de maio de 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Núcleo ERER. Núcleo de Políticas e Educação Étnico-Raciais. 2020. Disponível em: <https://www.ufpe.br/nucleoerer#:~:text=A%20cria%C3%A7%C3%A3o%20do%20N%C3%BAcleo%20ERER%20contribui%20com%20a,do%20Plano%20de%20Gest%C3%A3o%20do%20N%C3%BAcleo%20ERER%20%282020-2023%29>. Acesso em: 10 maio 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Campus do Agreste. Campus do Agreste terá curso regular de Licenciatura Intercultural Indígena. 2021a. Disponível em: https://www.ufpe.br/caa/noticias-do-caa/-/asset_publisher/8TgQovpyChuQ/content/campus-do-agreste-tera-curso-regular-de-licenciatura-intercultural-indigena/40687. Acesso em: 19 maio 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão. Resolução 11/2021. Institui a Política Institucional de Concessão de Bolsas para os Estudantes da Graduação e da Educação Básica da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão. 2021b. Disponível em: <https://sipac.ufpe.br/public/visualizaBoletins.do>. Acesso em: 31 jan. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão. Resolução 17/2021. Institui política de ações afirmativas na pós-graduação Stricto sensu da Universidade Federal de Pernambuco. Recife: Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão, 2021c. Disponível em: <https://www.ufpe.br/propg/legislacao#:~:text=Resolu%C3%A7%C3%A3o%20n%C2%BA%2017%2F2021%20do,da%20Universidade%20Federal%20de%20Pernambuco>. Acesso em: 31 jan. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO. ASCOM. Abril Indígena da UFPE tem rodas de diálogo, seminário sobre arte indígena e conferência sobre ações afirmativas. Site Institucional UFPE: Ascom UFPE, 8 abr. 2022. Disponível em: https://www.ufpe.br/agencia/noticias/-/asset_publisher/dlhi8nsrz4hK/content/abril-indigena-da-ufpe-tem-rodas-de-dialogo-seminario-sobre-arte-indigena-e-conferencia-sobre-acoes-afirmativas/40615. Acesso em: 20 maio 2022.

VALIENTE, M. F. *Terra, Cidadania e Exclusão: aspectos da configuração identitária dos indígenas*. 132 f. Dissertação (Mestrado, Estudos Linguísticos) - Universidade do Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas. Três Lagoas, 2013.

WAPICHANA, J. Projeto de Lei n. 5.466/2019: Institui o Dia dos Povos Indígenas. *Portal de transparência do Senado*, Agência do Senado, ano 2022, p. 1-12, 12 maio 2022. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2224662>. Acesso em: 19 maio 2022.

3.

Exposição virtual “hoje somos muitas árvores”: narrativas indígenas do Nordeste em extensão universitária interinstitucional¹

Renata Wilner
Aislan Felipe da Silva Santos
Carlos Eduardo de Souza
Juliana Alves Xukuru

Na última década, no Brasil, vem emergindo um movimento de arte indígena contemporânea que crescentemente ocupa espaços expositivos em instituições museais e educacionais, especialmente no circuito universitário – como por exemplo as mostras *¡MIRA!* na UFMG em 2013, *REAntropofagia*, no Centro de Artes da UFF (Niterói) em 2019 e *Netos de Makunaimi: encontros de arte indígena contemporânea* no Museu de Arte da UFPR (MusA) em 2019 a 2020. Neste cenário, a exposição virtual *Hoje somos muitas árvores* constitui iniciativa pioneira de visibilização da arte indígena contemporânea, especificamente da região Nordeste. No senso comum, há um estereótipo, em se tratando de etnicidade indígena, pautado nos modos de existência dos povos originários da região Norte, principalmente da Amazônia. No entanto, os povos indígenas do Nordeste possuem uma trajetória histórica longamente impactada pelo processo colonial, com contínuas invasões dos seus territórios, associadas à violências físicas e simbólicas que interferiram nas identidades

¹ Artigo apresentado e publicado em: DOMÍNGUEZ, Mario Mogrovejo; MARTINS; Mirian Celeste; MIRANDA, Fernando. *Grietas y provocaciones: Congreso Regional InSEA América Latina 2021 Cusco / Perú*. InSEA Publications Viseu, Portugal, 2022, p. 182-191.

culturais das comunidades (OLIVEIRA,1998). Além disso, a identidade étnica indígena atravessa também os contextos urbanos.

No final do século XIX, o Império brasileiro decidiu extinguir as aldeias indígenas sob a alegação de que não havia mais autóctones no Nordeste, mas sim, “remanescentes” ou “descendentes”, já confundidos com o resto da população. As terras que antes pertenciam aos indígenas, passaram para as mãos das comarcas e municípios que estavam em formação. Os proprietários de terras também foram anexando partes desses terrenos aos seus, fazendo valer a justificativa de que necessitavam de terras produtivas, principalmente para o plantio de cana-de-açúcar.

A política de extinção de 1875 buscava apagar a existência dos povos indígenas (ou os “indígenas misturados”, como eram chamados) da região. Esses povos foram brutalmente silenciados pela violência de usurpação de terras feita por grandes senhores de engenhos, que viviam nas proximidades das aldeias. Foi legitimado o fim dos aldeamentos como uma forma de alegar a não mais existência de indígenas.

Houve um silenciamento, sem dúvida. Foram muitas as violências sofridas pelas populações originárias, mas em meados do século XX, em Pernambuco, os grupos que reivindicavam terras desde a extinção dos aldeamentos, as retomaram. Depois dessa primeira conquista, outros povos indígenas também exigiram o acesso a terras e suas demarcações.

Com essa movimentação com finalidade efetiva, percebemos que apesar de terem ocorrido as extinções das aldeias no século XIX, os indígenas continuaram reivindicando o direito às terras no século XX. Houve várias tentativas de apagamento desses povos, mas como afirma um indígena Tupinambá da Serra do Padeiro, no Sul da Bahia, “a gente é igual filho de banana: morre um e nasce outro” (ALARCON, 2013, p. 38). Por mais que haja uma tentativa compulsória de invisibilizar as sociedades indígenas, sempre nascerão novos para defender e dar continuidade às suas sociedades.

Devido a esse processo colonial, por muito tempo os povos indígenas do Nordeste foram considerados pelos órgãos oficiais e pela Academia como “extintos”, “aculturados” e miscigenados, reforçando o não reconhecimento e apagamento de sua existência.

Embora a mobilização indígena e as abordagens teóricas mais recentes tenham introduzido novas perspectivas, tal invisibilização reflete-se em todos os campos do saber.

Na área de Artes, quando muito, as artes indígenas são abordadas de modo estático tradicional e utiliza-se como referência, majoritariamente, os povos das regiões Norte e Centro-Oeste, além de ocupar um nicho “exótico” e periférico na sua historiografia. Partindo destas problemáticas, a proposta da exposição *Hoje somos muitas árvores* visa ampliar o conhecimento de artistas indígenas do Nordeste e, através de sua produção, propiciar questionamentos críticos sobre relações étnico-raciais, colonialidade e diversidade cultural. Tanto o processo de execução do projeto, como sua disponibilidade enquanto ação cultural pública, constituem um espaço de trocas afetivas e cognitivas entre os sujeitos que tem sua práxis pedagógica transformadora não só de si, mas da própria epistemologia que embasa o ensino, a pesquisa e a extensão na universidade. Esta construção se dá de forma dialogada, centralizando a representatividade dos povos originários, suas demandas e vetores de conscientização social através da criticidade artística.

A exposição *Hoje somos muitas árvores* ocorre no formato virtual devido à pandemia de covid-19, proporcionando uma experimentação curatorial, expográfica, de produção e de ação educativa diferenciada, que abriu possibilidades e aprendizados. Participam 15 artistas/coletivos de diferentes povos originários e territórios da região Nordeste, trazendo suas histórias pessoais/coletivas, assim como atravessamentos e violências da colonialidade, resistências e afirmações da presença ancestral: Aislan Pankararu, Antônio Pankararu, Associação dos Índios Cariris de Poço Dantas – Umari, Bárbara Kariri, Coletivo Tapera Tapuia Tarairiú, Edson Atikum, Gê Viana, João Nyn, Juliana Xukuru, Juscelino Tabajara, Lucca Muypurá, Oiti Pataxó, Victor Tuxá, Yacunã Tuxá e Ziel Karapotó. A curadoria é de Abiniel João Nascimento e a curadoria educativa de Juliana Alves Xukuru.

As linguagens presentes na exposição são múltiplas: pintura, escultura, xilogravura, desenho, colagem digital, instalação, fotografia, vídeo. Tendo surgido no contexto da extensão da Universidade Federal de Pernambuco como desdobramento do projeto de

pesquisa *Ciência e Arte Indígena no Nordeste*, a exposição contou com a correalização do projeto de extensão *Modos de Ver* da Universidade Regional do Cariri, que através do engajamento do professor Fábio Rodrigues e do bolsista Caleb Costa, proporcionou sua materialização na belíssima concepção expográfica, perfeitamente integrada com a narrativa curatorial. A exposição foi alocada no site do Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos da Universidade Regional do Cariri.

O projeto agregou em sua equipe docentes e estudantes de várias instituições da educação superior e básica, contando com parceria da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira e da Secretaria de Educação e Esportes de Pernambuco. A equipe se dividiu entre um núcleo de produção e outro de ação educativa, incumbindo-se da realização de tarefas práticas para a efetivação da exposição, envolvendo desde a organização do material digital, à comunicação com artistas, divulgação, projeto educativo, debatendo todas as nuances conceituais que se expressavam a cada passo. A presença do curador nas reuniões, com textos indicados para discussão, possibilitou a construção conjunta.

A abertura da exposição *Hoje somos muitas árvores* ocorreu pela plataforma Zoom em 31 de agosto de 2021, contando com a participação dos artistas, da equipe, de convidados e interessados inscritos, com transmissão de um Toré (ritual difundido entre a maioria dos povos indígenas do Nordeste) realizado em tempo real, diretamente do território indígena Xukuru de Cimbres, em Pesqueira - Pernambuco, município no qual também se encontra o território indígena Xukuru Ororubá, seguido de projeção da navegação pela exposição e falas bastante expressivas. A exposição contribui para a ampliação do referencial artístico e cultural para além dos códigos eurocêtricos, subsidiando ações pedagógicas na educação básica e no ensino superior, além do próprio âmbito não formal de amplo alcance público inerente ao espaço expositivo virtual. O evento, além de fortalecer os processos identitários e a luta política das comunidades indígenas do Nordeste, promoveu a visibilidade de 15 artistas, alguns deles pouco conhecidos no circuito hegemônico de arte.

FIGURA 1 | Print da imagem/detalhe da exposição *Hoje somos muitas árvores*. 2021



FONTE: <https://www.gpeacc.com/curadorias>.

A seguir, apresentaremos brevemente os quatro eixos / territórios que compõem a narrativa curatorial. Devido à limitação do espaço que temos aqui, escolhemos uma ou duas obras para ilustrar o conceito de cada território.

Território I: Ruptura

O artista Ziel Karapotó sinaliza, em sua videoperformance, elementos visuais âncoras fundamentais para o entendimento “territorial” da exposição *Hoje somos muitas árvores*. A partir de seu próprio corpo, propondo gestos ritualísticos que envolvem elementos como a Bíblia Sagrada, a língua de boi, com seus trajes e pintura corporal indígena, o artista aborda com intensidade questões acerca de como o processo de colonização feriu e ainda fere Abya Yala, nossa Mãe-Terra. Esse trabalho enuncia uma das primeiras estratégias usadas para a colonização dos povos originários e seu território, através da imposição religiosa sobre os saberes indígenas, seus corpos e existência.

FIGURA 2 | Frames do vídeo “O verbo se fez carne”. Ziel Karapotó, 2019



FONTE: acervo do artista.

Território II: Colonialidade e violências contemporâneas

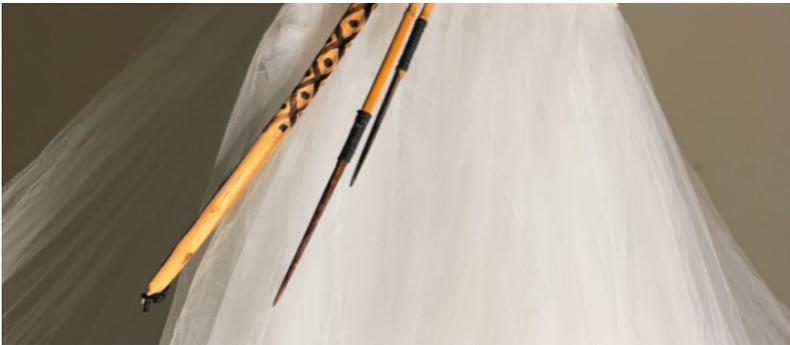
O trabalho de Juliana Xukuru, artista indígena do povo Xukuru Ororubá e Xukuru de Cimbres – Pernambuco/Brasil, entre outras questões, faz referência a um dos principais meios utilizados para oficialização da colonização das terras indígenas de seu povo Xukuru, iniciada no século XVI, e demais povos originários do Brasil: a violação do corpo da mulher indígena.

Na instalação “Vestido de Noiva com Arco e Flechas”, Juliana Xukuru se apropria de sua própria história de vida e memória de demais mulheres indígenas de sua etnia, para discorrer sobre como as imagens ainda espelham a colonização, em meio a outras estratégias de violência e poder sobre os corpos das mulheres indígenas de seu povo e demais etnias do Brasil.

A artista faz uso de seu vestido de casamento (que não usou) e que começou a ser idealizado/moldado ainda na adolescência, sob a influência de referenciais estéticos eurocêntricos, como a exemplo do tecido de renda Renascença, principal elemento para agregar beleza sobre os demais tecidos brancos. A Renascença é uma prática de artesanato de origem italiana e foi difundida em território indígena Xukuru na cidade de Pesqueira – Pernambuco com a chegada da invasão portuguesa. Trata-se dos referenciais que foram deixados nas terras Xukuru com a ocupação europeia no século XVI. As mulheres indígenas Xukuru ainda exercem a manufatura da Renascença como parte complementar de renda familiar, além da lavoura e de outros trabalhos realizados na parte urbana da cidade de Pesqueira, como no comércio e no trabalho doméstico.

O arco e flechas que artista sobrepõe ao seu vestido de noiva faz referência à possibilidade de defesa para resistir às diversas formas de violências que as mulheres indígenas ainda sofrem, mesmo após o período colonial. Resgatando sua memória de infância, esses elementos que a artista se apropria para seu trabalho também fazem menção ao assassinato de seu pai, ocorrido nas próprias terras roubadas pela invasão colonial. Trata-se de formas de violência que muitas vezes obrigam as famílias indígenas a deixarem seus territórios, seus lares e irem em busca da sobrevivência em lugares onde muitas vezes serão submetidas a outras formas de violências, na urbanidade.

FIGURA 3 | Juliana Xukuru. *Vestido de Noiva Com Arco e Flechas*. 2018. Instalação



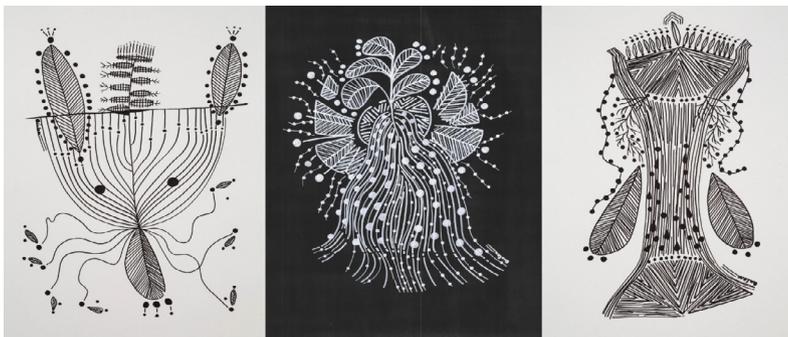
FONTE: acervo da artista.

Território III: Retomada

O trabalho de Aislan Pankararu, artista indígena do povo Pankararu, do interior do estado de Pernambuco, nasceu da memória de suas origens e da necessidade de exaltar e expressar sua ancestralidade.

Trabalhando com diferentes meios, utiliza de elementos pictóricos tradicionais da pintura corporal de seu povo para criar novos caminhos poéticos, evidenciando, ainda, movimentos de sobrevivência do indígena em meio à caatinga, um dos biomas da região Nordeste do Brasil.

FIGURA 4 | Aislan Pakararu. *ORÉ; 'AR; ACEMIRA*. Desenho livre sobre papel



FONTE: acervo do artista. Fotografia por Jean Peixoto Studio.

Entre outras proposições, o trabalho de Barbara Kariri também sugere a resistência incansável do homem/mulher indígena do Nordeste. Resistência para permanecerem vivos, mantendo suas particularidades culturais, em cada voz e em cada luta em seus diferentes territórios, diante das estratégias de apagamento (o estigma caboclo). O Urukum é um elemento de luta constante, de referencial de que pessoas indígenas estão preparadas para enfrentar as lutas. É também referencial de sangue, que marca seu próprio caminho histórico, referencial de vida e de cura. Uma cura que vem de dentro para fora.

FIGURA 5 | Barbara Kariri. *Resistência do urucum frente ao boi*. Série com 3 fotografias, 2020



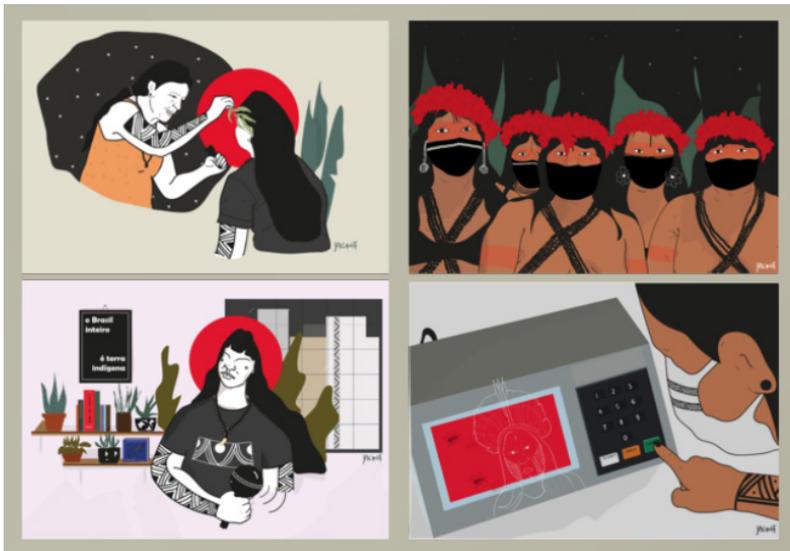
FONTE: acervo da artista.

Território IV: Aterramento

Marcando a força do quarto território da exposição, temos o trabalho de Yacunã Tuxá, que entre outras tantas adversidades, nos atenta para uma das principais barreiras enfrentadas pelos povos indígenas no Nordeste do Brasil, os estereótipos. Tal problemática sinaliza como as narrativas eurocêntricas usufruíram, e ainda usufruem, da estratégia da colonização conhecida como “mistura de raças” – processo oriundo, na maior parte das vezes, dos estupros e casamentos forçados de mulheres indígenas de diversos povos, uma violência do colonizador que repercutiu em um dos principais argumentos para a invisibilização de vários povos do Brasil, principalmente de indígenas em contextos urbanos.

Yacunã investe assim na visibilidade do indígena contemporâneo, tanto em sua afirmação cultural, como em seu ativismo político e sua memória ancestral e práticas tradicionais através da articulação intergeracional.

FIGURA 6 | Yacunã Tuxá. Série: *Filhas da Terra e suas Resistências Invisíveis*. Ilustrações digitais



FONTE: acervo da artista.

A curadoria educativa: *Awenem* – um chamado da exposição *Hoje somos muitas árvores*

O Educativo da exposição *Hoje somos muitas árvores* foi elaborado pela artista e professora indígena convidada Juliana Alves Xukuru, que apresentou, como proposta inicial, a interação entre curadoria geral e curadoria educativa, de maneira que as ações de mediação voltadas para o público tivessem como princípio o sentido coletivo de reunir um “território” expositivo, capaz de representar vários outros territórios, formando um corpo de muitas árvores, porém sem perder suas originalidades. Fazendo alusão a um território expandido em que o fluir das águas conecte o território de seu povo Xukuru até a área urbana que da aldeia também se alimenta. Trata-se de formas outras de aprender a partir/com da/a arte indígena contemporânea do Nordeste do Brasil: *Awenem*. A palavra AWENEM, do vocabulário da língua originária Brobo, inicialmente falada pelo povo Xukuru (etnias Cimbres e Ororubá) do Nordeste e outros povos da região, pode ser traduzida para a língua portuguesa como “aprender”. A apropriação que Juliana Xukuru faz da palavra, nasceu do seu processo poético e de pesquisa em mediação cultural em exposições de artes visuais, onde a artista considera a cosmovisão de seu povo Xukuru como base para contextualizar por meio de imagens, processo intitulado de “*Cartas Celestes*” (ALVES, SARDELICH, 2021.), relações e formas de mediação das artes visuais em espaços legitimadores da arte, como a exemplo dos museus.

Logo, foi amparada nas formas de aprendizado oriundas da cosmovisão dos territórios Xukuru de Cimbres e Xukuru do Ororubá que o educativo *Awenem* emergiu. Buscando compartilhar e considerar os referenciais tradicionais simbólicos em comum com os demais povos e territórios indígenas do Nordeste, Juliana Xukuru faz uso do Toré como elemento base para as ações de mediação da exposição *Hoje somos muitas árvores*. Consiste em entrarmos de maneira consciente de nossas responsabilidades para com os diferentes propósitos coletivos em determinado “território movente”. Ou seja, numa grande roda onde convidamos ou somos convidados a entrar, participar, seja como o Bacurau, ou o mestre do Menby

(pessoas que puxam o canto e a dança para iniciar o ritual do Toré) ou mesmo como os demais integrantes que, ao entrarem no ritual, começam a bater o pé e tentar acompanhar o ritmo. Ao mesmo tempo em que preservam seu próprio ritmo, expandem suas reflexões e entram em sintonia para agradecimentos e pedidos que são expressos por meio dos movimentos do corpo e do canto.

É com a energia que emana do movimento coletivo do Toré, alimentada pela Natureza Sagrada e os Encantados, que o território se mantém firme e unido, ultrapassando inclusive limitações e fronteiras, uma vez que a prática do Toré nas aldeias ou em qualquer outro ambiente em que determinado povo originário esteja, também é realizada para fortalecer e reintegrar indígenas que estão distantes de seus territórios. Na tradição do Toré, cada território traz suas referências e simbologias, seus cantos, suas vestimentas. O Toré forma um corpo único a partir dos diferentes passos e vozes, que move e se faz movente. É neste sentido que embasamos o educativo da exposição *Hoje somos muitas árvores*, a fim de propor um passo “outro” de mover, de ensinar, de aprender.

Foi então em consonância com a poética educativa awenem/aprender que tivemos a realização do Toré de abertura da exposição, realizado em um dos territórios do povo Xukuru de Pesqueira-Pernambuco, na aldeia Mãe Maria - território Xukuru de Cimbres. A escolha do território se deu em consequência do povo Xukuru ser o maior povo indígena da região Nordeste do Brasil, tendo suas conquistas como exemplo de força para demais povos do Nordeste, bem como suas formas de organização e resistência. A realização do ritual do Toré foi programada especialmente para o momento de abertura da exposição e transmitida em tempo real via plataforma *on-line* para todos os inscritos.

No momento do ritual, tivemos várias lideranças indígenas do território e professores de arte indígena, a exemplo do mestre do Menby Frank Xukuru de Cimbres e o Bacurau, figura responsável por puxar a roda do Toré e conduzir os cantos e rezas junto ao Pajé e ao som do Mestre do Menby.

FIGURA 7 | Imagem do ritual Toré de abertura celebrado para a exposição *Hoje somos muitas árvores*. 2021



FORNTE: acervo de Juliana Xukuru.

Hoje somos muitas árvores pode ser considerada a primeira exposição de Arte Indígena Contemporânea específica da região Nordeste. Todos nós, artistas, professores, pesquisadores indígenas e não indígenas, temos total ciência de sua relevância histórica e política. A Curadoria Educativa da exposição propôs um conjunto de ações que acabou por integrar o público e todos os envolvidos diretamente na realização desse projeto, estabelecendo-se um ambiente de trocas e compartilhamentos.

Neste sentido, uma das principais ações educativas da exposição *Hoje somos muitas árvores*, após o Toré de abertura ocorrido em terras indígenas Xukuru, no território Xukuru de Cimbres, nasceu a partir dos momentos de formação entre mediadores, professores, arte-educadores e demais colaboradores da equipe da curadoria, e

foi possível ser realizado junto à Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, Brasil. Configurou-se em um momento de formação voltado para e com professores de arte da rede de ensino do estado de Pernambuco. Neste evento, ocorreu a palestra de abertura com Juliana Alves Xukuru e teve a participação especial da liderança indígena do território Xukuru de Cimbres, Ney Xukuru de Cimbres, que realizou o ritual indígena de abertura desse momento educativo, e do professor de Artes do povo Xukuru Ororubá, Geovane Xukuru (ambos dos territórios que compõem o povo Xukuru de Pesqueira, Pernambuco), que abriu o segundo momento de oficinas de arte indígena, junto a demais professores indígenas convidados: Ariane Pataxó, Aracy Kapinawá e Marcia Mura. Na oficina voltada para os professores de arte da Rede Estadual de Educação de Pernambuco, foi elaborado um painel artístico criado em autoria coletiva com todos os docentes participantes. O processo de criação, que ocorreu de forma *on-line* e virtual, fazendo uso da plataforma de criação visual Canva, foi acompanhado de momentos de debate e reflexões acerca dos temas ensino e contexto da arte indígena nas escolas, sejam essas dentro ou fora das aldeias dos territórios indígenas do Nordeste do Brasil.

Como proposição chave, após a visita mediada *on-line* à exposição, a escolha da plataforma se deu como oportunidade para que pudessemos contrapor um vocabulário de imagens já pré-estabelecidas, encontradas comumente em espaços virtuais e que remetam ao contexto indígena/originário sobre os temas que cada professor visualizou a partir da visita mediada à exposição *Hoje somos muitas árvores*. O resultado do trabalho criativo realizado, o painel de colagens virtual, compôs parte do catálogo educativo da exposição, intitulado “Awenem – um chamado da exposição *Hoje somos muitas árvores*”.

Os momentos de mediação oferecidos para os diferentes públicos tiveram como eixo diferencial a consideração de referenciais da arte indígena do Nordeste do Brasil, realizados em alguns rituais, como no Toré, ou mesmo aqueles compartilhados no cotidiano em aldeias nos territórios indígenas do Nordeste, como a exemplo os cantos do povo Xukuru Ororubá e Xukuru de Cimbres, que foram “puxados” pela artista mediadora direto de sua aldeia, acompanhada

dos demais mediadores que compunham a equipe educativa. Nesse processo, cada mediador é considerado uma figura única, capaz de “puxar”, a sua maneira, o ritmo da visita guiada para seu público na exposição; bem como o mestre do Menby no Toré. Este sentido ritualístico, de mediar ou estar com e entre a arte indígena, ainda que não seja indígena, se configura em uma posição que visa respeitar o próprio fluxo e teor das expressões e o contexto não normativo, a partir do qual pretendemos emanar formas outras de aprender (awenem, em língua indígena xukuru) na arte e com a arte indígena.

Os movimentos de proposições entre o educativo Awenem e a curadoria geral, bem como com o projeto de pesquisa Ciência e Arte Indígena do Nordeste, da Universidade Federal de Pernambuco, também potencializaram movimentos de aproximação com artistas externos à exposição, como ocorrido na mesa “Awenem: um chamado da arte Indígena Contemporânea” (dentro do I Seminário

FIGURA 8 | Detalhe do painel elaborado com colagem digital por professores de Arte na ação de formação com a Secretaria de Educação e Esportes de Pernambuco, em 2021



FONTE: acervo de Juliana Xukuru.

CAIN – Arte e Territórios em Rede, em dezembro de 2021) onde os artistas e curadores Abiniel Nascimento e Juliana Xukuru apresentaram, em dupla autoria, o Manifesto da Arte Indígena Contemporânea, intitulado: *Até onde a terra toca a nossa pele*. Este momento, em que os artistas e curadores apresentam o manifesto, simboliza um “chamado” para demais artistas indígenas assinarem-no e foi marcado pela presença dos artistas indígenas Arissana Pataxó, tratando de suas experiências como artista, professora e pesquisadora no território de seu povo e de Denilson Baniwa, que bem como Arissana Pataxó, fazem parte do circuito de arte indígena contemporânea no Brasil e em outros países.

Considerações finais

Considerar as potências das expressões da arte indígena do Nordeste brasileiro é compreendê-la e incluí-la dentro do cenário da história da arte geral do Brasil, abrangendo suas pluralidades desde seus povos e territórios, até os diferentes contextos aos quais foram submetidos fora de seus territórios após o período colonial. Trata-se de propor visibilidade a uma parte da história de nosso país, que sofreu e vem sofrendo tentativas constantes de apagamento pelo sistema colonial de poder; transcender / colocar em questão espaços canônicos e suas narrativas hegemônicas normativas que se enraizaram e que ainda hoje fortalecem um sistema de apagamento, que se reflete na negação da existência dos diferentes povos/ das “muitas árvores” que somos. É neste sentido que consideramos que o conjunto de ações que reverberam a partir da exposição *Hoje somos muitas árvores* coincidem com seu objetivo conceitual e educativo, bem como descortinam e se expandem a partir da experimentação das possibilidades do espaço virtual.

Referências

ALARCON, D. F. *O retorno da terra: as retomadas na aldeia Tupinambá da Serra do Pai-deiro, sul da Bahia*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ALVES, J. S., & SADERLICH, M. E. *Cartas celestes: pensar as mediações da Estação*. João Pessoa: Editora UFPB, 2021.

NASCIMENTO, A. J. *Hoje somos muitas árvores*. Exposição virtual, Universidade Regional do Cariri, Crato, 2021. ©Site NEPEA | GPEACC. 2020. Disponível em <https://www.gpeacc.com/curadorias>. Acesso em: 09 dez. 2021.

NASCIMENTO, A. J. *Raízes crescem solo adentro sob a luz de Kûarasy*. ©Site NEPEA | GPEACC. 2020. Disponível em: <https://www.gpeacc.com/exposicoes-virtuais>. Acesso em: 09 dez. 2021.

OLIMPIA, T. *Hoje somos muitas árvores: Exposição virtual reúne 15 artistas e coletivos indígenas do Nordeste do país*. Recife, PE Revista Continente N. 250, 2021. Disponível em <https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/hoje-somos-muitas-arvores>. Acesso em: 09 dez. 2021.

OLIVEIRA, J. P. (org). *Uma etnologia dos índios misturados?* Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *Mana*, Rio de Janeiro, RJ, v. 4. n. 1, p. 47-77, 1998. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0104-93131998000100003>. Acesso em: 14 dez. 2021.

4.

Perspectivas de arte e saúde indígenas em diálogo com a abordagem bioenergética da Psicologia¹

Silvia Bloise Gonçalves Mendonça
Renata Wilner

Introdução

O presente trabalho foi desenvolvido no âmbito do projeto de pesquisa “Ciência e Arte Indígena no Nordeste”, cujo objetivo é aproximar-nos do terreno da arte indígena atual, perpassando suas questões mais emergentes, mas também seus legados e fundamentos culturais, políticos e espirituais. O projeto é composto por uma maioria de estudantes voluntários de diversas áreas e experiências de vivência própria ou contato com povos indígenas da região.

Aqui, a questão que se apresenta no encontro entre Arte e Saúde é anteriormente atravessada pela questão do encontro entre Arte e Ciência indígena. Seria possível falar destas questões, como unidades de sentido distintas, quando tratamos de uma cosmovisão indígena, nordestina, Xukuru do Ororubá? Quais apreciações estéticas são possíveis nos ritos espirituais? E quais percepções de saúde são possíveis na prática artística e/ou espiritual? É a partir desses questionamentos que entramos em contato com representantes do próprio povo Xukuru do Ororubá, para escutar o que sentem a respeito.

1 Texto extraído de parte do relatório apresentado para o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica CNPq / UFPE em 2021.

A partir destas provocações, pensamos a Psicologia como um campo de saber e prática híbrido (ora Saúde, ora Humanidades) que tem por objeto de estudo desde elementos perceptíveis pela sensibilidade de um corpo, às estruturas de poder que circulam na sociedade. Mesmo assim, ainda há muito da Psicologia a se desenvolver como possibilidades de interseccionalidade e ampliação do olhar sobre a humanidade. Apesar de ser crescente a recente investida das ciências humanas sobre os temas e emergências da parcela indígena do nosso país (com exceção da área de Antropologia Social), se faz presente a pertinência de tentarmos aproximar os conhecimentos ancestrais de nosso território para a psicologia corporal, no sentido de aprofundar os conhecimentos sobre o território, história e os diversos sujeitos, com os quais convivemos macrocosmicamente.

No Nordeste brasileiro, existe uma história indígena ainda nebulosa sob o peso das versões coloniais da história oficial. João Pacheco de Oliveira (1998) traz um olhar perspicaz sobre alguns processos históricos que se infligiram sobre as identidades culturais e étnicas dos indígenas nordestinos. O autor faz um reconhecimento dos conflitos políticos enfrentados no processo de busca de uma unidade que pudesse definir os índios do Nordeste, cujo fim primeiro era estabelecer políticas voltadas para tutela dessa população, em especial, habitantes de áreas rurais. Estes eram, por sua vez, sertanejos pobres, remanescentes de um legado da história brasileira que remonta às origens da colonização, tendo fortes marcas de mestiçagem, de acesso à terra e aos meios de produção (OLIVEIRA, 1998).

Dentro desse panorama histórico, o povo Xukuru do Ororubá também sofreu forçado deslocamento para o agreste pernambucano na fuga do colonizador, implicando na submissão da mão de obra, na perda de referenciais culturais e consequente dificuldade de acesso à terra. No minidocumentário “Xukuru Ororubá” (Marcília Barros, 2007), nos situamos nos fatos: até a década de 1980, o povo Xukuru da região de Pesqueira, assim como de diversos outros municípios nordestinos, vivia sob a tensão de ter as terras retiradas por coronéis que detinham o poder econômico e político (e ainda hoje detêm); o cacicado existia como uma espécie de representatividade no órgão da Funai; as práticas de pajelança aconteciam às

escondidas por receio às retaliações; e o acesso à terra era restrito à promessa nunca cumprida de demarcação da terra. Foi então que, graças a uma visão espiritual, o pajé – na época, seu Zequinha – orientou Xicão a assumir o cacicado e rearticular seu povo. Assim feito, o cacique Xicão tornou-se uma das maiores referências na luta dos povos indígenas por: liderar uma massiva organização política; viabilizar mais de 30 retomadas de terras na região; fortalecer os ritos espirituais, tirando-os do medo e da paralisia; e pleitear fortemente o processo de demarcação legal da terra Xukuru do Ororubá. Em 1994, o cacique é assassinado, afetando profundamente a população. Em seguida, seu filho Marcos Xukuru assumiu a função de cacique. Como marco maior da potência da luta Xukuru, o cacique Marcos veio a ser eleito prefeito da cidade de Pesqueira. Contudo, o processo de homologação do cargo segue, ainda, em tramitação, enfrentando acusações de uma maioria de latifundiários e governantes conservadores.

Nesta investigação, escolhemos o pajé como o sujeito que pudesse nutrir a troca de olhares sobre saúde, vivências comunitárias, arte e um olhar estético mais ampliado. Por se tratar de um cargo de liderança, onde desempenha responsabilidades de ordem espiritual, comunitária e de saúde, a figura do pajé Xukuru nos convoca a engrandecer a escuta para uma ampla voz e experiência. De acordo com Cesarino (2009):

Xamã” parece derivar de *çaman*, palavra empregada pelos Evenks siberianos para designar os seus especialistas rituais. É análoga a “pajé”, derivada por sua vez de termos das línguas tupi-guarani, também utilizados na referência a tais especialistas. Cada uma das línguas ameríndias possui seus termos equivalentes, em qualquer parte dos três continentes. (CESARINO, 2009, *on-line*)

Segundo Ryan (1999) citado por Krippner (2007, p. 18), “os xamãs foram os primeiros psicoterapeutas, primeiros médicos, primeiros mágicos, primeiros artistas performáticos, primeiros contadores de histórias e até mesmo os primeiros previsores do tempo da humanidade”. Krippner também abrevia uma definição do ofício xamânico: “xamãs são homens e mulheres de grande talento, que dominam um complexo vocabulário e um tesouro de sabedoria a

respeito de ervas, rituais, procedimentos de cura e o mundo dos espíritos de suas culturas.” (2007, p.19).

Abdicamos da presunção de fazer equivalências, mas intencionamos sensibilizar leitores e leitoras da Academia, em especial da Psicologia, para ampliação de conceitos a partir do reconhecimento de vivências que se dão na oralidade, na comunhão, na terra, na fumaça, no canto, no toque, nos sonhos, nas ervas, na arte, na ancestralidade e nos espíritos.

Tanto no que se trata da saúde mental, quanto no que versa sobre a forma de conceber o mundo, os depoimentos dos irmãos-pajé apontam para uma prática de vida que extrapola o cartesianismo do mundo ocidental, apontando para, de fato, um outro paradigma de vida, onde comunidade, saúde, cultura e espiritualidade se entrelaçam num único corpo, todos raízes da mesma planta. Planta esta que não carrega a nomeação de “saúde” ou “espiritualidade”, por exemplo, mas a potência de ambas amalgamadas, quando na realidade íntima do dia a dia.

A depressão, por exemplo, dentre os demais diagnósticos da medicina ocidental mais comuns da contemporaneidade, corresponde ao universo onde a medicalização e a indústria farmacêutica, a institucionalização (isolamento do ambiente coletivo) e ainda a invisibilidade do corpo são impostos sistematicamente como sinônimo de saúde. Nesse universo, a matéria – ou corpo – se encontra na relação inversa do universo indígena Xukuru. Para estes, o corpo humano e a natureza são a base da vida, os bens materiais são meios (e não fins) que somam sentidos na manutenção cultural da comunidade, promovendo maior leque de possibilidades de interação humano-natureza na construção das práticas e sentidos de saúde e bem-estar.

Para melhor compreensão das discussões e resultados, faz-se importante considerar alguns elementos sobre a abordagem psicocorporal da Análise Bioenergética: suas raízes vêm da psicanálise desenvolvida por Freud; foi trabalhada a nível corporal por seu contemporâneo, Wilhelm Reich. Por sua vez, Alexander Lowen foi seu cliente e aluno. Médico e analista estadunidense que seguiu o trabalho corporal, porém desenvolveu uma clínica mais orientada para a escuta e para a assunção do cliente como sujeito ativo no seu

processo psíquico e corporal. Por isso, ao desenvolver a técnica Bioenergética, Lowen criou uma vasta diversidade de práticas, posturas e exercícios que podem ser inseridos na terapia, ou praticados no dia a dia como promoção de saúde através da percepção de si e do corpo, da respiração e do *grounding* (Lowen, 1975). Atualmente a Bioenergética também está presente no escopo das práticas integrativas do SUS, na sua modalidade grupal.

Na etimologia, *grounding* (do inglês) significa “aterramento”, contato com a realidade, pés firmes ao chão, como as raízes de uma árvore. A Bioenergética parte da simples proposição de que “cada ser é seu corpo” (LOWEN, 1975, p. 47) e, portanto, assume que tomar consciência de seu próprio corpo significa pertencer à sua própria história, firmar-se em sua presença, na sua realidade, no seu chão. “Quanto mais a pessoa sente seu contato com o chão, mais consegue pôr-se em seu lugar, mais carga consegue suportar e mais sentimento consegue manipular.” (LOWEN, 1982, p. 172).

O objetivo deste projeto foi buscar elementos conceituais, experienciais, culturais e históricos que abrissem uma possibilidade de estabelecer paralelos ou trançados entre uma perspectiva ocidental de saúde (Abordagem Bioenergética da Psicologia) e a perspectiva de ciência e arte indígena – no caso, Xukuru do Ororubá, de Pesqueira, PE. Procurou-se, a partir deste mote: contribuir para o mapeamento da arte indígena do projeto de pesquisa “Ciência e Arte Indígena no Nordeste”; documentar práticas relacionadas com arte e saúde, especialmente as da pajelança; buscar e aproximar-se de elementos culturais do povo Xukuru do Ororubá relacionados à saúde e à arte; aprofundar a leitura de elementos da Análise Bioenergética que se conciliassem ao universo indígena; pontuar a insurgência da arte e ciência indígena e da Psicologia na contemporaneidade; delinear possíveis pontos de encontro entre as cosmologias ocidental e indígena.

Metodologia

A pesquisa é qualitativa, de caráter etnográfico, tendo como objeto de estudo a pajelança Xukuru do Ororubá. Foi realizada uma entrevista virtual, mediante o contexto da pandemia do coronavírus. O

material da escuta foi registrado em escrita em tempo real e posto na discussão no momento da análise.

No primeiro momento, foi debruçado um olhar sobre o material já colhido e levantado no projeto de pesquisa geral (“Ciência e Arte Indígena no Nordeste”). Em paralelo, foi realizado um levantamento bibliográfico para aprofundamento e discussão do problema da pesquisa. As trocas e escutas de relatos dos e das estudantes e artistas indígenas vinculados ao projeto de pesquisa também foram muito contributivas para compor este cenário.

Os referenciais teóricos são da Psicologia e da Análise Bioenergética (como Stanley Krippner, Alexander Lowen), autores da Antropologia (como João Pacheco de Oliveira), Antropologia da Arte (Els Lagrou); arte indígena (Jaider Esbell), espiritualidade e corpo. As fontes utilizadas foram Scielo, referências compartilhadas e a plataforma de Youtube – graças a seu caráter atual e abrangente de autorias, cenário onde ainda se destaca muito conteúdo indígena. Em seguida, se deu a escolha do recorte e a realização da entrevista com os irmãos que assumem a pajelança Xukuru, atualmente.

A conversa durou cerca de duas horas, na noite do dia 9 de junho de 2021, numa ponte virtual entre Recife e Pesqueira, litoral e agreste, capital e interior de Pernambuco. Os irmãos Márcio e Raony são filhos da falecida dona Maria, irmã do pajé Zequinha (mencionado na introdução), de quem estão processualmente recebendo a função da pajelança Xukuru. Assim foi explicado pelos irmãos, que pelo fato de sempre acompanharem o trabalho da mãe, que por sua vez sempre acompanhou o irmão pajé (seu Zequinha). Este, hoje em idade avançada, decidiu passar o posto para seus sobrinhos, que atualmente vêm atuando e exercendo os ritos de sua espiritualidade. A conversa com os irmãos Márcio e Raony teve formato de entrevista semiestruturada, com base em revisão bibliográfica sobre o povo Xukuru e a prática da pajelança.

O material coletado foi por fim sistematizado e deu base a uma discussão crítica a partir dos referenciais teóricos propostos inicialmente, confrontando os saberes tradicionais indígenas e ocidentais no que tange à relação entre arte e saúde, a partir de termos-chave que orientaram o diálogo entre perspectivas. Os resultados desse

registro e reflexão foram apresentados em devolutiva aos entrevistados. Nos tópicos a seguir, as categorias “saúde” e “arte” norteiam a discussão a partir dos diversos olhares e autores para estes temas.

Saúde

Em entrevista, os irmãos Xukuru compartilharam:

É espírito renovado, força, estar em paz com seu espírito. Ter calma e entender o espaço que ocupa na Terra, entender quem você é e quão forte você é, estar na sua cultura e em conexão com a natureza, conexão com Encantados. Quando algo afeta a espiritualidade, perde-se o foco... (MARTINS & SILVA, 2021, informação verbal).

Para a Análise Bioenergética, o primeiro e grande passo importante a ser dado é o *grounding*:

Energeticamente, o *grounding* serve para o sistema energético do organismo da mesma forma que um circuito elétrico de alta tensão e é constituído de uma válvula de segurança para descarga de excessos e de excitação. Na personalidade humana, o acúmulo de energia também poderá ser perigoso caso a pessoa não tenha contato com o chão. A pessoa pode fragmentar-se, ficar histérica, sentir ansiedade ou entrar em depressão. (LOWEN, 1975, p. 171).

O processo de aterramento – ou ‘grounding’ – é de suma importância para o estado saudável do organismo, por permitir presentificar conscientemente as emoções e as percepções do próprio corpo e mente, dando subsídios ao processo de autorregulação. Este último processo, por sua vez, implica numa contínua investigação amorosa das próprias emoções e suas inscrições na história e no corpo do sujeito ou coletivo (que vêm a ser um construto uno, complementar e dialógico).

Consideremos algumas estruturas: o corpo físico, o inconsciente e o ego. É no nível do ego que o corpo sofre as elaborações mentais e emocionais da vida; é ele que aponta como o corpo deve proteger-se num evento de sofrimento e dificuldade. Ocorre também que o ego, em sua definição freudiana, é a instância psíquica que tem por dever justamente “equilibrar” os impulsos mais instintivos do ser e o senso de normatividade e coletividade em que

este ser está inserido. Logo, é assumido que por detrás de cada gesto orientado pelo ego, temos uma gama de sensações ou instintos (estes, fenômenos legitimamente corporais) encobertos por tudo aquilo apreendido pela mente, nos processos de formação e apropriação da cultura e da vida em sociedade.

No livro “A espiritualidade do corpo - Bioenergética para a beleza e a harmonia”, encontramos um nítido paralelo entre as falas do pajé e do fundador da Bioenergética:

Estou convencido de que a perda do senso de ligação com as outras pessoas, com os animais e com a Natureza resulta numa séria perturbação na saúde mental. [...] nem sempre se reconhece que, quando as ligações são rompidas, ocorre ao mesmo tempo uma perda das ligações com o self corpóreo. Essa falta de sensibilidade corporal está por trás da depressão e do estado esquizóide. Ela se deve a uma redução na vitalidade do corpo, a uma atenuação do seu espírito vital, a um decréscimo em seu nível energético. (LOWEN, 1990, p. 15).

O *self corpóreo* se refere justamente à união das estruturas psíquicas: o ego, o inconsciente, a consciência e o próprio corpo. O estado esquizóide diz respeito a uma condição de sobrecarga energética na parte superior do corpo – cabeça e pescoço – ao que se deve uma sucessão de tensões que impedem o fluxo equilibrado da energia pelo corpo, em direção ao chão. O fluir da energia de maneira equilibrada, ora entregue à terra, ora erguida ao céu, é básico para o estado de saúde. “A energia é a força que está por trás do espírito e, portanto, a base da espiritualidade do corpo. Usada de forma consciente, ela se transforma numa fonte de poder.” (LOWEN, 1990. p. 27).

Como podemos ver, o modo de vida Xukuru defende e pratica a cultura, o encontro com seu grupo de convívio, com sua espiritualidade, com suas referências e com a Natureza como elementos de sustentação da vida em comunidade. Lowen chamou de *graciosidade* o fenômeno que tem por essência a harmonia entre corpo e ego, ou seja, entre o corpo e a instância que representa, em si, o encontro dos instintos mais primários inconscientes e a vida social. Dessa maneira, corpo e ego não estão em embate e por isso se faz possível circular por entre os meandros da vida. Na perspectiva Xukuru, esta sustentabilidade da vida se traduz no espírito fortalecido, que compreende quem se é e o lugar que ocupa na Terra.

Quando indagados sobre o que é e como vivem o corpo, Raony responde que na prática da pajelança Xukuru, é a partir do corpo que:

Percebemos logo quando se trata de algo de branco ou de dentro para tratar... Hoje tem muita gente vindo da aldeia mesmo, muitos jovens precisando de reforço espiritual. Funciona assim: a pessoa vem e fala como se sente e aí identificamos o que é (graças a deus temos essa percepção logo quando olhamos pra pessoa).” (MARTINS & SILVA, 2021, informação verbal).

Nas tradições ocidentais de medicina e espiritualidade, a saúde física e mental é constituída por processos (por vezes longos e dolorosos) de investigação, diagnóstico, tratamento, internação, etc. Aqui, a fala do pajé sugere um contato entre corpos sensíveis, que por meio de sua espiritualidade, utiliza seus sentidos, intuições e experiências para identificar qual gênero da questão que se apresenta (“se algo de branco ou algo de dentro”) e ainda de que maneira a espiritualidade da pessoa está afetada pelo mal que a acomete. A distinção entre “algo de branco” e “algo de dentro” carrega um valioso olhar com propriedade sobre uma imagem de saúde.

É atribuída ao pajé a habilidade de perceber, sentir ou intuir sobre quais males assolam o corpo e o espírito de quem lhe procura. Fazendo uma aproximação com Lowen, a graciosidade seria essa dimensão perceptível, que salta aos sentidos quando na presença de outra pessoa. Afinal, o corpo tem sua linguagem e sinais próprios, sendo capaz de expressar conteúdos profundos que a linguagem verbal e a razão nem sempre têm recursos para alcançar. Da mesma forma, podemos considerar a dimensão própria da espiritualidade e ciência Xukuru, como um sentido particular e aguçado para esta função da pajelança. Em Berta Ribeiro (1987, p. 1389) citada por Botelho e Costa (2006), é resgatada esta particular sabedoria da figura do pajé: “O pajé não somente é o benzedor. Mais que isso. Adivinha os pensamentos, os acontecimentos, previne-os e os combate.”

Em “A espiritualidade do corpo”, temos uma ilustração desta interface entre saúde e espiritualidade a nível de corpo, justamente quando Lowen retoma a ideia de graça e graciosidade, se referindo ao que ocorre com as crianças quando têm o elo de amor com os pais rompido por abandono ou por imposição excessiva de regras

que não acolhem a organicidade da infância (amor das figuras de cuidado – diz respeito aos processos de nutrição, contorno, acolhimento, proteção e presença, fundamentais para o desenvolvimento sadio da criança). “A perda da graciosidade é um fenômeno físico, nós podemos vê-lo na maneira como as pessoas se deslocam ou ficam de pé.” (LOWEN, 1990, p. 23). A graça, pois, seria o estado de harmonia entre ambiente e corpo e a organicidade de seus processos, dos movimentos de expansão e contração genuínos de todo ser vivo. Uma forma de perda de graciosidade podemos ver no seguinte trecho da entrevista:

Hoje em dia eles (os jovens) confundem seus males com demanda das correntes espirituais... tem muita dor de cabeça, “depressão”; não querer fazer nada; pensando besteira, de querer tirar a vida... Mas isso é normal no desenvolvimento espiritual de todos nós, então nós explicamos e orientamos para que o jovem se envolva e aprofunde na sua espiritualidade porque tudo isso são seus ancestrais (informação verbal). (MARTINS & SILVA, 2021, informação verbal).

Como vimos acima, Lowen (1990, p. 15) relaciona a perda de ligações com o mundo exterior e com o self corpóreo, caracterizando a depressão ou o estado esquizóide. Os entrevistados disseram, ainda, que para fazer face ao crescente número de queixas deste gênero, a falecida Maria, irmã do pajé Zequinha e mãe de Márcio e Raony, quando ainda era viva e promovia encontros dentro do território, persistiu com seu povo no fortalecimento espiritual, principalmente dos jovens. A isto, Márcio complementou: “o problema da humanidade é enxergar só com os olhos... e achar que tudo que existe é o que se pode ver só com os olhos. Mas nós sabemos e aprendemos a enxergar com a alma” – o que poderíamos dizer, enxergar com graciosidade!

A fala a seguir do pajé nos lembra do próprio conceito de *grounding*, quando perguntei o significado de pisar no chão na visão Xukuru. Pajé Márcio respondeu com bastante emoção em sua voz: “é deitar na frente do peji,² no colo da mãe Terra, tirar os sapatos, a roupa, e sentir a energia”! E foi visível a verdade e grandiosidade desta frase, em seu corpo e espírito, banhados em um choro firme.

2 Peji é uma construção do espaço sagrado dos Encantados contendo seu altar e elementos de culto.

Para o exercício do *grounding*, é imprescindível a respiração. Profunda e bastante expressiva, de forma a exprimir um som na exalação. A respiração, associada ao movimento de conectar e sustentar sua realidade (*grounding*), favorece a descarga de energia acumulada no corpo – nas zonas de tensão crônicas (courageas) e em especial, na região da cabeça, pescoço e ombros – na direção de cima para baixo, do corpo para o chão, para a terra, que recebe e neutraliza a descarga elétrica, numa verdadeira função “fio-terra”. Pela Abordagem Bioenergética, “o direito de sermos pessoas inicia-se com nossa primeira respiração.” (LOWEN, 1990, p. 45). O que coaduna com a compreensão do pajé Xukuru:

A respiração está em tudo, quando se está no ritual (toré), respira-se a energia sagrada. A forma como respira, como caminha, corre, dorme... tudo vai informar como tratar a pessoa espiritualmente. Foco na meditação/concentração e sentir além da visão, aproveitar pra agradecer pela vida. (MARTINS & SILVA, 2021, informação verbal).

Além dos diversos elementos bioenergéticos presentes nesta fala de pajé – como o movimento gracioso (no ritual do toré, uma dança de força espiritual, realizada em círculo, coletiva e simultaneamente), o pisar no chão, a concentração e até o agradecer, temos a respiração. Na Bioenergética, respirar profundamente permite que sentimentos profundos sejam acessados e movimentados, promovendo certa homeostase das energias atreladas a cada sentimento.

Esses recursos podem ser concebidos sistemicamente através de argumentos presentes na fala do líder indígena Ailton Krenak, quando defende uma estratégia de saúde para a forma como o mundo ocidentalizado insiste em viver:

Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. Tem alguma coisa dessas camadas que é quase-humana: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de humanos muito-humanos. Os quase-humanos são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. (KRENAK, 2019, p. 36).

Quando vemos, na fala de Ailton Krenak, a defesa por essa aparentemente esquecida camada da existência - chamada “natureza” e,

ainda, na fala do pajé que é importante a meditação, e o sentir para além da visão, temos a ilustração de um movimento que se faz extralinguístico, ou que está além do plano da consciência. Ao contrário do que isto poderia significar para os valores ocidentais como uma possível “perda de si”, ou “perda de controle”, aqui, esta dimensão do sentir representa uma nobre grandeza, aquela construída através de processos múltiplos, coletivos e naturais de saúde. A Bioenergética defende isto por meio da espiritualidade do corpo, construção presente também na cultura Xukuru: “conhecer a espiritualidade do corpo não depende do que se faz, mas de sentir uma força interior que é maior do que o nosso eu consciente.” (LOWEN, 1990, p. 52).

Arte

A arte está em tudo. Está no desenvolvimento cultural, na conexão com a natureza, na religião... Dentro do território é como estar no útero da sua mãe, tem segurança e nutrição gratuita, tudo faz parte de tudo. (MARTINS & SILVA, 2021, informação verbal).

A vivência de arte, para os Xukuru, perpassa diversos espaços interpessoais, múltiplos níveis de percepção e ainda variados meios de expressão das manifestações, como a dança, a pintura, os artefatos, o canto, o grafismo, entre outros. A arte se faz presente justamente como uma espécie de liga entre as pessoas, graças ao seu papel de fazer circular, reiterar e reformular os sentidos que sustentam a cultura. Liga esta que representa uma força gravitacional comunitária, que permite aos sujeitos vivenciarem a imersão, o pertencimento, o sentimento identitário dentre suas famílias, vizinhança, lideranças, paisagem, clima, história e toda aldeia/comunidade.

A arte Xukuru tem, em si, uma poética própria que fala e defende uma maneira de viver, cuja orientação segue sendo convergente com a ideia de saúde global, que leva em conta aspectos fisiológicos, espirituais, culturais e particulares. Conforme coletado na entrevista aos irmãos Xukuru responsáveis pela pajelança, “[...] dentro do território é como estar no colo da sua mãe, tem segurança e nutrição gratuita, tudo faz parte de tudo.”⁹ É nesse sentido de globalidade

que a arte Xukuru faz-se sinônimo de saúde, pois favorece os elos de conexão com a natureza e a espiritualidade, permitindo, através de seus processos de corpo, na terra, com as plantas, com a mata, com a música e a pintura, desenvolver a firmeza do *grounding*. O fenômeno de estar em conexão torna-se algo natural. O campo espiritual indígena no território ancestral do Nordeste brasileiro tem por característica trazer à tona o corpo, o movimento, a arte, a coletividade e a Natureza como elementos que se fazem símbolo e ao mesmo tempo fonte de sua ciência e prática.

Pode-se definir o ritual, segundo Turner, como o modo pelo qual um complexo de ações performáticas e meios de comunicação sensorial, visual e sonora, de grande variabilidade, faz emergir significados que permitem o exercício da reflexividade sobre a experiência social. (MÜLLER, 2008, p. 69).

Ou seja, a arte é agenciadora desta atmosfera que dá respaldo, nutrientes e localização ao viver, ela não se distingue da espiritualidade, nem se distancia do corpo, tampouco, se restringe a um evento ou objeto... “a arte está em tudo” (informação verbal em entrevista). Els Lagrou (2009) explica um pouco sobre essa função de agente/meio que a arte manifesta no contexto indígena:

Pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados [...]. São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo. (LAGROU, 2009, p. 13).

Há ainda uma consideração feita por Müller (2010) de que assim como um ritual sagrado, a performance seria equivalente da seguinte maneira:

Em ambos, a ação e a expressão corporal tomam a cena, o “meio torna-se a mensagem”, sendo, ao mesmo tempo, o agente transformador. Assim ocorre com o estado de transe do xamã, resultado de dança e canto (respiração e movimento), cuja forma estética presentifica o ser metamorfoseado, bem como com a incorporação de personagens míticos no ritual cosmogônico. (MÜLLER, 2020, p. 14).

É por esta razão que a arte indígena representa uma controvérsia no campo das artes, por colocar em questão os limites da categorização das práticas artísticas. Pois sendo uma vivência de arte que rompe com o tradicionalismo da arte representacional, vai além, é dialógica e agenciadora de sentidos. A arte indígena se aproxima do que no sistema ocidental de arte seria a arte contemporânea.

Contemporaneidade

O debate a respeito da arte contemporânea aponta para discussões de forte cunho político, em íntima trama com sua estética. Isto se dá devido ao seu caráter interventivo e dialógico, como podemos ver no exemplo da performance. A arte contemporânea remonta ao próprio mote deste projeto de pesquisa, sobre como podemos reconhecer e contemplar elementos estéticos na vivência de arte indígena. Então, quais são e como permanecem as linhas divisórias entre arte tradicional e contemporânea? E qual seria essa zona de limite entre a arte ocidental e a indígena? Esta questão é alimentada por alguns autores do campo das Artes, sendo alguns indígenas, a começar pelo artista visual Jaider Esbell, do povo Makuxi:

O sistema de arte europeu desconhece e, portanto, não reconhece que entre os indígenas há um sistema de arte próprio, com sentidos e dimensões próprias. A arte indígena contemporânea seria essa força-poder de atração, ou mesmo atração. Vivemos com a arte indígena contemporânea um real encontro com o Brasil do momento em relação ao sistema de arte prevalecente. (ESBELL, 2018, *on-line*).

Para o autor, a arte indígena contemporânea – termo bastante novo, pelo fato de o sistema de arte eurocêntrico não ter, a princípio, esta categoria estabelecida – firma sua base sobre o terreno dos conflitos provenientes do encontro entre o Brasil (e mundo) atual e as próprias marcas que remontam ao processo identitário indígena, ao reconhecimento da etnia e a retomada de sua história e território.

Ou seja, os corpos de artistas indígenas da atualidade estão inseridos, além do circuito das artes, no próprio embate do reconhecimento de seu ofício enquanto artista. Neste cenário, continua nítida e forte a presença do colonizador, afinal como falar da

expressividade indígena num país cuja história de colonização foi tão brutal e segue sendo reafirmada por muitas de nossas instituições? Jaider Esbell (2018) é lúcido e enfático quando coloca:

Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, re-significamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças. (ESBELL, 2018, *on-line*).

Sendo um dos artistas indígenas que vem obtendo êxito dentro do circuito oficial de arte, Esbell fala da nítida diferença entre o contexto de “dentro” e “fora” de suas comunidades, precisamente porque o elemento colonizador – lê-se os corpos, as corporações, as instituições e valores da branquitude – é crucial para a localização e estratégias de inserção e cuidado com relação ao sistema. É justamente sobre poder e precisar se afirmar artista indígena ou indígena artista para o mundo e para o âmbito das artes. Vemos também que o elemento da espiritualidade persiste sendo uma forte raiz e solo firme (aterramento) de sua identidade e, ainda, que a arte se mostra novamente agenciadora de um processo necessário para a própria contemporaneidade: “a ressignificação das estruturas e a sustentação do céu sobre as cabeças”, no sentido de resistência.

Assim como o ritual atualiza conteúdos cosmológicos estruturantes da sociedade, por meios estéticos de representação, a performance artística, também por meios estéticos, atualiza conteúdos do universo individual do artista em sua relação com o meio. Podemos também entender ambas enquanto processo de significação, como “construção de formas culturais de se viver a vida, compartilhadas por meio dos sentidos pelo grupo ou pela sociedade a que se pertence”. (GEERTZ apud MÜLLER, 2010, p. 13).

A arte indígena contemporânea é fortemente marcada por um teor político de fazer face aos desafios do ser indígena no Brasil contemporâneo, o que implica, ao contrário da arte contemporânea ocidental, em um resgate das origens, das tradições e da ancestralidade da essência indígena. Assim sendo, a suposta separatividade entre uma arte tradicional e uma outra moderna, no contexto da arte indígena no Brasil, parece ser superada pelo uso da tradição a

favor do discurso afirmativo de suas existências e resistências dos recursos, se utilizando de referências contemporâneas com que cada artista se identifica e em cujo ambiente está inserido. Este aspecto de superação transporta às gerações atuais os agenciamentos sutis presentes na arte indígena tradicional, estimula o artista e quem o assiste a se relacionar com seus símbolos e provocações.

Na contemporaneidade da arte indígena, o futuro só é possível com o passado. Por isso a marca de não se abrir mão, mas reivindicar sua história e seu direito sobre ela, bem como o direito sobre o território, a terra, a natureza, a celebração dos rituais, sua cultura e os retratos de memória particulares de cada artista.

Conclusão

Podemos considerar que fazer presente a espiritualidade, os significados, as referências ao território e à história de seu povo (inclusive a história oculta e desconhecida, pelo apagamento histórico de sua etnia) representam uma maneira de atualização de um universo de saúde.

No sentido da psicologia corporal bioenergética, a fronteira entre saúde e arte indígena sequer existe, pois ambas fazem parte de um sentido maior – do processo de organização e orientação do sujeito (ou coletivo/comunidade) para um estado de completude, conexão, amparo, reconhecimento, escuta e conquista (cujo direito na realidade brasileira precisa ser reivindicado).

É bastante preciosa a contribuição sobre os sentidos e processos envolvidos nos artefatos, rituais e espiritualidade da cultura Xukuru, por evidenciarem elementos presentes na Psicologia e na Bioenergética. Exemplos tais como a dança, a riqueza envolvida na prática da espiritualidade, o contato com a terra, a respiração, a comunhão da vida com seu povo e território.

Aguçar os sentidos para a atualidade dos povos originários torna-se um exercício fundamental para a Psicologia. Afinal, uma boa proposta de cuidado implica no reconhecimento do solo em que pisa e seu universo histórico, simbólico e concreto. Por um lado, pela justificativa de serem, os povos indígenas, aqueles que precisam de escuta, mediante tanta opressão; por outro lado, pelo fato

de serem porta-voz de uma cosmovisão de saúde/cuidado da qual nossa sociedade carece. A colonização deforma a liberdade da alma humana, tanto dos oprimidos quanto dos opressores. Em tempos de globalização, os encontros tornam-se dispositivos de transformação social. No projeto de pesquisa CAIN, do qual a presente pesquisa de iniciação científica deriva, mais de 70 respostas foram recebidas de pessoas nordestinas que se reconhecem como indígenas artistas no processo de mapeamento (por via de formulário disponível e compartilhado na internet). Dentre os presentes, vemos pluralidade de existências indígenas na região Nordeste, representando uma amostra da nossa história (a contrapelo da imagem nortista e amazônica perpetuada como o estereótipo indígena). São pessoas indígenas aldeadas, outras mais distantes, outras ainda no processo de retomada de sua identidade étnica.

Exemplos como Juliana Xukuru, KaduTapuya, Consuelo Vea Coroca, Ziel Karapotó, Abiniel Nascimento, Maria Justa, Merremii, Yacunã Tuxá, Bui Caboco, Yakecan Potyguara e Siba Carvalho são alguns dos tantos que se fizeram presentes e compartilharam uma riqueza de linguagens, poéticas e discursos extremamente potentes, com propostas que vão desde o futurismo indígena, passando por performance, pintura digital, artesanato, audiovisual documental, música, videoclipe, até as tradicionais panelas de barro. As narrativas de cada artista a respeito de sua vida e seu trabalho artístico são emocionantes pela atualidade viva de uma realidade histórica e complexa nacional, revelando especificidades locais e sonhos pessoais.

Nos momentos de encontro que foram possíveis, do grupo de estudantes voluntários do projeto de pesquisa com os artistas participantes, ficou muito forte a mensagem de que a linguagem da arte é, por um lado, um exercício de desbloqueio energético e emocional de suas alegrias e suas dores. É ponto de encontro com os e as parentes indígenas que partilham de semelhante história, semelhante território, semelhantes materiais naturais utilizados no artesanato, devido ao solo comum da natureza.

O sentido de saúde que dialoga com a ciência e a arte de vida indígena é justamente aquele que a natureza do planeta, dos corpos e espíritos humanos necessitam atualmente: um caminho sustentável de lida com os recursos, onde a comunidade, a pluralidade, a fauna, a flora e o mistério tenham espaço legítimo de importância.

Colocamos um pote de mistério na borda da floresta escura e esperamos que alguém venha buscar e paulatinamente vá adquirindo confiança para um encontro pessoal à luz da arte maior. (ESBELL, 2018, *on-line*).

Referências bibliográficas

BARROS, M. *Xukuru Ororubá*. Santa Luzia Filmes e Ondina Filmes, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G7NaodPoQNk>. Acesso em: 1 out. 2021.

BOTELHO, J. B., COSTA, H. L. *Pajé: reconstrução e sobrevivência*. História, Ciências, Saúde-Manguinhos [on-line]. 2006, v. 13, n. 4, p. 927-956. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702006000400009>. Acesso em: 8 out. 2021.

CESARINO, P. N. Xamanismo. *Povos Indígenas no Brasil*. <https://pib.socioambiental.org/>, 2009. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Xamanismo>. Acesso em: 1 out. 2021.

ESBELL, J. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. *Galeria Jaider Esbell*, 2018. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/06/14/territorios/>. Acesso em: 1 out. 2021.

KRENAK, A. *Idéias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRIPPNER, S. Os primeiros curadores da humanidade: abordagens psicológicas e psiquiátricas sobre os xamãs e o xamanismo. *Archives of Clinical Psychiatry* (São Paulo) [on-line]. 2007, v. 34, suppl 1, p. 17-24. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-60832007000700004>. Acesso em: 8 out. 2021.

LAGROU, E. 2009. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 1963.

LOWEN, A. *Bioenergética*. São Paulo, Ed. Summus, 6ª edição, 1982.

LOWEN, A. *Espiritualidade do Corpo: bioenergética para a beleza e a harmonia*. (1990). São Paulo, Ed. Cultrix, 1992.

MARTINS, G. R.; SILVA, G. M. Entrevista concedida a Silvia Bloise G. Mendonça. Recife/Pesqueira, PE, 9 jun. 2021. [Videoconferência].

MÜLLER, R. P. As artes indígenas e a arte contemporânea. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 7-18, maio 2010.

MÜLLER, R. P. Ritual e performance nas artes indígenas. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia. Suplemento*, (supl. 7), 69-75. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5939.revmaesupl.2008.113496>. Acesso em: 8 out. 2021.

OLIVEIRA, J. P. Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. *Mana* [on-line]. 1998, v. 4, n. 1, p. 47-77. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131998000100003>. Acesso em: 8 out. 2021.

5.

Relações discursivas na visualidade dos Praiás Pankararu e suas representações artísticas contemporâneas¹

Kamilla Tavares Cavalcante da Silva
Renata Wilner

Introdução

O presente trabalho de iniciação científica desenvolveu-se dentro do contexto de pesquisa do projeto Ciência e Arte Indígena do Nordeste (CAIN), a partir do estudo sobre as diversas etnias do Nordeste e das suas características culturais. Tem como foco suas produções artísticas, mas sempre voltando-se para as questões urgentes que estão presentes na história desses povos, de modo geral. Com o objetivo de mapear esses artistas e trazê-los para a cena acadêmica, o projeto é composto por um grupo diverso que conta com indígenas e não indígenas de várias áreas do conhecimento, o que tem proporcionado interessantes discussões e proposições relacionais entre áreas de pesquisa.

A proposta de inter-relação entre Análise do Discurso e Arte surge através desse espaço de discussão que o projeto propicia e da experiência da discente com a linha teórica Pecheutiana, através da disciplina de Análise do Discurso. A possibilidade foi enxergada pelo fato de atualmente o curso de Licenciatura em Letras na UFPE não possuir em sua grade curricular nenhum componente

¹ Texto extraído do Relatório Final apresentado ao Programa Institucional de Bolsas em Iniciação Científica CNPq/UFPE em 2022.

obrigatório que discuta sobre as culturas indígenas, de forma específica. Pensando também nisso, atestou-se a importância desse movimento de união entre as referidas áreas de pesquisa.

Com a análise discursiva em relação direta com a arte indígena contemporânea, primeiro reconhece-se o distanciamento imposto, hierárquico, entre o saber científico acadêmico e o saber científico indígena, os espaços distintos que eles ocupam e seus pontos de convergência. Isso traz alguns questionamentos à tona: qual a relação entre arte e tradição? É possível separar as noções de sentido do que é tradição e do que é arte, respeitando a narrativa e cosmovisão tradicional do povo? Como essa possível retroalimentação colabora para a manutenção da cultura tradicional?

Na análise proposta, há a relação primeira de três campos do saber: Ciência Indígena, Arte e Linguística. Há um esforço em apresentar as bases teóricas que norteiam os estudos das áreas citadas, sem priorizá-las em detrimento da realidade exposta pelos indígenas e observada por nós através da ida ao território. Ainda é comum nos depararmos com referenciais teóricos que tenham como base as narrativas coloniais, no que diz respeito ao estudo sobre povos indígenas. Se tratando de arte, ainda se lança um olhar carregado de preconceito e categoricamente excludente que tende a cair na ideia comum das classificações eurocêntricas. No que diz respeito à língua, mais especificamente aos estudos linguísticos em Análise do Discurso, há dificuldades de encontrar uma quantidade razoável de trabalhos científicos que se preocupem com as temáticas indígenas e, mais ainda, nas produções que intentem a fazer pesquisa sobre os povos indígenas do Nordeste. Por isso, reconhecemos, neste cenário de carências, a importância do trabalho proposto dentro do âmbito acadêmico para além do social.

A abordagem da pesquisa é qualitativa, de caráter etnográfico e tem como objeto de estudo a visualidade da vestimenta sagrada dos Praiás Pankararu e sua influência nas obras de artistas indígenas. Após leituras preparatórias e contatos iniciais com o idealizador da Aió Conexões², pudemos ir à Terra Indígena Pankararu do Brejo dos

2 Antiga Igreja Batista que hoje é um espaço de arte e educação para a comunidade.

Padres, onde fomos levadas ao encontro de alguns artistas do território, alguns já indicados no mapeamento do CAIN e outros não. Como recorte, decidimos aprofundar a pesquisa no artista Fykyá que, embora jovem, já apresentava muitos aspectos em sua trajetória enquanto artista indígena. No mesmo dia que o encontramos, observamos o início do ritual do Menino do Rancho na Aldeia Caldeirão e no dia seguinte acompanhamos seu desdobramento até o fim.

O povo Pankararu tem os encantados como centro da sua cosmologia. Os Praiás são a materialização e representação da força desses encantos nos rituais. Eles são a junção de um encantado, de um moço (forma como os Pankararus chamam a pessoa que veste o tonã) e da vestimenta sagrada feita das fibras de caroá/croá – planta nativa do Brasil e matéria-prima nas tradições Pankararu. Essa vestimenta sagrada, que se chama *tonã*, unida aos outros dois elementos que expressam a força e presença dos encantos, interage através de vários significados; de uma forma mais visual para quem é somente espectador das manifestações das tradições do povo Pankararu e de uma forma mais profunda, ancorada a outros significados não visíveis para aqueles que são conhecedores e zeladores da tradição do povo. Parte do processo de preservação dessa cultura e tradição sagrada consiste em fazer segredo de alguns desses significados.

O ritual do Menino do Rancho acontece como pagamento de promessa, onde ocorre a dedicação ou o pedido de intercessão, de entrega e de proteção do menino esperado, por motivos de complicações na gestação ou no nascimento. Ou ainda, para comemorar a saúde e vida do menino, mesmo que este não tenha tido grandes dificuldades para chegar ao mundo. O menino é uma das figuras centrais deste rito. Normalmente ele vai para o “rancho” quando já tem uma idade mais avançada, por volta dos seus quatro anos ou mais, e não quando bebê, pois o ritual envolve uma corrida entre os padrinhos que tentam, já na parte final da celebração, “fugir” dos Praiás com o menino nos braços. Além de necessitar também de um entendimento pela criança que aquele dia é dedicado a ela para celebrar a benção alcançada por sua vida. Outra personagem importante é a noiva, que é uma menina com a idade aproximada à do menino. O núcleo central é composto também pelas duas

madrinhas e os diversos padrinhos, que tendem a ser homens mais jovens para dar conta de dar as “peitadas” e “carreiras” próprias do ritual e de adiar a pega da criança por parte dos Praiás na corrida que acontecerá perto do fim desse momento de fé e celebração. O Praiá que tocar o menino será seu protetor por toda a vida. O pesquisador Renato Athias descreve esse ritual:

O ritual do “Menino-no-Rancho” é uma manifestação em que todos os Pankararu são chamados para participar. Envolve um considerável trabalho de logística e de organização. Tem um caráter de iniciação e representa a proclamação pública de uma clara intervenção de um encantado em um menino. Os pais do menino precisam organizar esse ritual – que dura pelo menos uma noite e um dia completo. Os pais do menino precisam, também, buscar uma quantidade muito grande de comida para oferecer a todos os convidados que, às vezes, ultrapassam 500 pessoas. Os pais do menino convidam uma noiva e duas madrinhas para ele, e também vão arregimentar o maior número de padrinhos possível. A noiva vai dançar com o menino acompanhado pelas duas madrinhas. Os padrinhos vão ter um papel importante no momento da luta com os praiás, para garantir que o menino possa ficar nesse mundo. Uma luta entre os céus e a terra, em que o menino será guardado pelos padrinhos. Essa luta pode durar uma tarde inteira. Ao término, o menino será enfim guardado por um dos Praiás, que passará a protegê-lo por toda a vida. (ATHIAS, 2017, p. 215).

Observando alguns aspectos a partir da cosmovisão Pankararu, sentimos a necessidade de ver como essa tradição e espiritualidade se manifestam nas produções dos artistas indígenas. Todo esse movimento exigiu um alargamento da consciência e da visão no que diz respeito aos moldes acadêmicos que estamos acostumados a seguir. Uma das coisas necessárias ao analista do discurso é a agudeza do olhar. Pêcheux (1975 [2009]), confirma isso:

Seria estranho que os analistas de discurso fossem os últimos a saber da conjunção existente entre a cegueira quanto à história e a surdez quanto à língua que diz respeito a seus objetos e suas práticas. Já era hora de começar a quebrar os espelhos. (PÊCHEUX, 2009, p. 261).³

3 Esse texto foi publicado originalmente na França, em 1981, como prefácio do livro “Analyse du discours politique”, de Jean-Jacques Courtine.

Nessa busca, encontramos o multiartista Fykyá. O primeiro contato foi feito por meio do formulário criado pelo projeto de pesquisa CAIN que visava mapear o maior número possível de artistas indígenas nordestinos. Chegamos ao território Pankararu, na Aldeia Bem Querer de Cima, e perguntamos à família que nos recebeu sobre os oito artistas Pankararus que constavam em nosso mapeamento. Alguns não estavam na aldeia naquele momento e havia muito mais artistas que não conhecíamos e que também não sabiam da existência do mapeamento. O contato com Fykyá foi feito por seus parentes que nos recebiam e conseguimos encontrá-lo no terceiro dia da nossa breve estadia em terras Pankararu. Fomos muito bem acolhidas em sua casa, conhecemos algumas de suas obras que estavam dispostas em vários cômodos e no jardim. Vimos o forno de barro na área externa onde são queimadas as peças de barro – parte indispensável na feitura das esculturas. Havia peças dentro dele passando por esse processo. Foi interessante e indescritível ouvir o artista falar e explicar as partes necessárias na construção de suas obras enquanto conseguíamos visualizar algumas delas.

Fomos convidadas a entrar no salão da família dos Praiás que ele se dedica a zelar (um chamado que ele atendeu quando ainda tinha treze, quatorze anos). Lá pudemos ver de perto como a fé conecta as práticas mais corriqueiras, por isso é um desafio ou quase uma ilusão ter a pretensão de indicar o momento em que tradição e arte se cruzam. Vimos as vestimentas de caroá/croá dispostas no salão e, embora ali elas estivessem somente guardadas dentro de seu local sagrado, sem a união dos outros dois elementos que são necessários para, como eles dizem, levantar um Praiá – que são o encantado e o moço de conduta moral exemplar que é escolhido para exercer essa responsabilidade de honra –, ainda expressavam pujança e beleza. Neste local sagrado, pudemos sentir um pouco mais da energia viva ancestral do povo Pankararu. Nesse momento de escuta atenta, pudemos ouvir, por exemplo, sobre as moças d'água que são entidades femininas que vivem nas águas e fazem parte da crença do povo Pankararu, exercendo um papel de grande importância na vida do artista (inclusive, dentro da linha espiritual do candomblé, Fykyá é filho de Oxum). O ceramista nos mostrou um quadro pintado por

Yaká, sua irmã, que também é artista. Nele, havia uma representação da cabocla Jurema com cores quentes e vibrantes, com símbolos e significados que retratam, através da vivência pessoal do artista, os impactos ambientais e sociais que os povos originários vêm sofrendo desde o início da colonização dos seus territórios. Sobre a espiritualidade, o artista pontua:

Logo quando eu iniciei o meu processo com os encantados com treze, quatorze anos de idade, as primeiras encantadas que vieram até mim foram as senhoras das águas, as moças d'água e no dizer do povo Pankararu, na maioria, homem não poderia trabalhar com moça d'água, não poderia ter entidades femininas à sua volta. Então, a partir desse momento, já fui um pouco julgado por causa da minha sexualidade, só pelo fato de ter essas entidades próximas a mim. E aí quando eu saio do território Pankararu e retorno com a minha visão e a minha sexualidade tanto compreendida por mim, eu causo outro choque porque nessa volta minha foi o momento em que o meu outro lado espiritual, que é o lado, a gente fala aqui, o lado esquerdeiro, que é o outro lado da jurema, que são os agregados da jurema, que são as pombagiras. Quando as pombagiras vieram para a minha linha de corrente, para a minha vida, foi onde eu fui totalmente discriminado porque aqui, a sexualidade e a espiritualidade muitas vezes não são separadas, dizendo que a espiritualidade interfere na sua sexualidade e isso não é verdade. E aí quando eu chego aqui, eu tenho mais esse problema para me autoafirmar enquanto indígena LGBTQIAP+, mas também para afirmar que essas entidades que trabalham comigo, que me acompanham, elas não influenciam em quem eu sou totalmente, elas têm a sua influência, mas sobre a minha sexualidade isso não importa para elas. (PANKARARU, 2022).

A arte é integrada à forma indígena de viver. Ela não se limita a um objeto, ao modo de fazê-lo ou de exibi-lo e, além disso, está em completa sintonia com a espiritualidade. Arte e espiritualidade não estão dissociadas, como é possível percebermos no discurso de Fykyá. A antropóloga Els Lagrou fala sobre essa interligação:

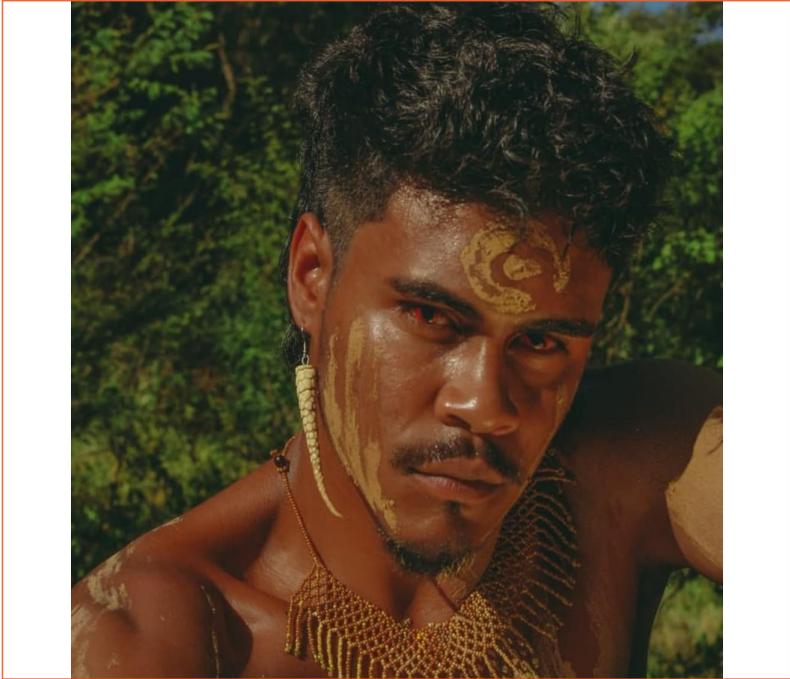
Pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados [...]. São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo. (LAGROU, 2009, p. 13).

Artista

É importante a troca de pele. Estamos sempre fazendo esse processo. Chega lá você troca de pele, mas não troca de essência, você troca de aparência.

(Fykyá Pankararu)

FIGURA 1 | Foto do artista Fykyá em ação performática



FONTE: rede social Instagram, perfil @fykyapankararu.

A palavra “fykyá” na língua indígena Pankararu que, segundo Arruti (1996, p. 9) dá indícios de pertencer ao grupo linguístico kariri, significa “camaleão”. Não à toa, o multiartista que tem como nome de batismo Leonardo de Sá e Silva, é chamado de Fykyá Pankararu, nome que demarca não só a sua identidade étnica, mas também sua trajetória como pessoa-artista, sendo quem é e representando o que representa dentro e fora do seu território. Fykyá nasceu em São

Paulo em 1999, mas desde os quatro anos de idade mora no Brejo dos Padres, terra indígena do povo Pankararu de Pernambuco. Esse processo de saída do território e volta pode estar relacionado com o que Arruti (1999) chama de peregrinação de lideranças em busca de direitos ou também do deslocamento em busca de condições mais favoráveis de sobrevivência por um período curto.

Além de ser um jovem artista, Fykyá também faz parte da comunidade LGBTQIAPN+ e se reconhece como não-binário. É detentor dos saberes tradicionais do seu povo, cantador e zelador de Praiá. Suas produções artísticas são diversas e se expressam através do canto, da performance, das máscaras e esculturas em cerâmica, entre outros.

Não é possível contextualizar a história e trajetória de um artista indígena, mesmo que de forma breve, sem falar do seu povo e, por isso, do contexto desse povo e território sublinhando ou refletindo sobre acontecimentos históricos que marcam o período colonial e os seus desdobramentos. Sabe-se que com as investidas europeias e avanço colonial houve desterritorialização forçada dos povos nativos. Esse processo foi um dos motivos que contribuiu para que os indígenas interagissem e compartilhassem vivências com outros povos que passaram a ocupar o mesmo espaço que eles. Esse contato forçado resultou, por exemplo, na amálgama que até hoje é facilmente percebida entre os povos indígenas, os povos africanos trazidos para o Brasil e os europeus. A miscigenação resultante das relações com outros povos foi usada, inclusive, para negar os direitos aos povos indígenas pelos órgãos que deveriam assegurar a sua sobrevivência e garantir sua proteção. É o que Arruti confirma ao citar Peres no trecho:

O funcionário (1922) afirmaria que os “pretensos índios” [...] não apresentavam qualquer “dos sinais externos geralmente admitidos pela ciência etnográfica”, fossem eles fisionomia, índole, costumes ou idioma. Eram “mestiços” (em “promiscuidade com os civilizados”) e “indolentes” ... que mereciam por parte do Estado não a proteção que “deve amparar o autóctone legítimo ou seus descendentes diretos”. (PERES apud ARRUTI, 1999, p. 5).

Também na história do povo Pankararu, observamos e ouvimos esse entrelaçamento entre aspectos de matrizes culturais indígenas

e africanas, além do que aparece da cultura europeia com o cristianismo, em vários níveis. No entanto, o que mais nos interessa neste momento é o que diz respeito ao caráter espiritual e ritualístico. Fykyá declara sobre isso:

As religiões que eu me dedico são a jurema e o candomblé. Desde criança me criei dentro do território indígena Pankararu que é de matriz juremeira, assim como alguns outros povos indígenas do Nordeste. O candomblé, me iniciei em 2017 através de um chamado da minha ancestralidade, então, eu retorno para essa guia espiritual que é o candomblé. A minha relação com o candomblé e com a jurema é a mesma, sendo que eu cuido de entidades que são a própria natureza, então não tem como a gente separar eles da natureza porque eles são a natureza. São entidades vivas da natureza. (PANKARARU, 2022).

Um dos apontamentos importantes dentro dessa relação íntima com o sagrado indígena na cosmovisão Pankararu é a ligação com os encantados. Por ser um detentor do conhecimento ancestral do seu povo, escolhido desde muito cedo pelos encantos para ser zelador de Praiá, tem como missão dedicar cuidados a uma família de Praiás e prepará-los para quando forem convidados a comparecer ou quando forem promover um ritual. O Praiá chefe do salão/da família de Praiás que ficam sob os cuidados de Fykyá e também o que o cuida nessa relação mais achegada, é o Mestre Camaleão. É possível perceber, então, que há um entrelaçamento de realidades vivenciadas que interliga as narrativas e ações dessa pessoa-artista que assume a identidade indígena. A sua identidade e fazer artístico caminham, antes de qualquer coisa, no espaço do sagrado, da tradição que se refaz e mantém no fio da história.

Arte

A arte é uma extensão da nossa política para este mundo. Ela leva nossas demandas a gente que nunca saberia da nossa existência por outros caminhos. A arte motiva e faz com que mais pessoas reivindiquem seus lugares na trajetória histórica do país. Além de trazer a nossa luta, nossa política de resistência, ela também resgata algo maior que o sofrimento e a morte, que é a nossa riqueza tecnológica. Nossos conhecimentos são tecnologias poderosíssimas.

A língua, as rezas, os cantos, a forma de se comunicar com outros mundos, nosso modo de transitar no universo desde sempre enquanto culturas completas... (ESBELL, 2020, *on-line*).

A arte indígena contemporânea tem conquistado muitos espaços de relevância nacional e internacional, mas o que sempre houve nela foi o caráter social, coletivo, para além do identitário – como indicador de uma etnia específica. Ainda assim, há uma demarcação clara no que tange a relevância dessas produções artísticas dentro do universo da arte, ou seja, dentro do que historicamente pode ser considerado arte ou não de acordo com os padrões preestabelecidos.

A arte indígena contemporânea provoca não só um descentramento estético dos padrões eurocêntricos, mas também múltiplas possibilidades. Por isso, há um rasgo, um movimento contrário, um mover de estruturas que desafia o percurso histórico traçado até então. Só que não é a ruptura pela ruptura simplesmente, é a ruptura mais a junção. Há, portanto, uma união significativa com amplas possibilidades que resulta no novo, o que, até então, era desconhecido ou já identificado como qualquer outra coisa que não arte. Diante disso, faz-se necessário também chamar a atenção para o olhar ou as regras formais que classificam a arte como arte, sempre tendendo a afirmar o espaço do que cabe nos moldes do erudito em detrimento das outras expressões artísticas. De acordo com Walter D. Mignolo, “vivemos em um tempo em que não é só importante fazer uma obra de arte, mas também é essencial questionar a(s) condição(ões) de nossas vidas, a forma em que nossas vidas são produzidas” (MIGNOLO, 2010, p. 13, tradução nossa).

Trazendo esse conceito para a arte indígena contemporânea, percebemos sua importância social por se expressar de maneira individual e coletiva na manutenção de um espaço de autoafirmação, resistência e sobrevivência. Neste aspecto, carrega elos de continuidade e não de dissolução das referências culturais tradicionais, como é o caso dos Praiás através da sua manifestação material nas vestimentas sagradas. O que também observamos em um caráter não propriamente ritualístico, mas de entrega, conexão, fé e perpetuação da cultura, em algumas das produções do ceramista Fykyá, que se dedica a fazer esculturas de figuras da tradição Pankararu, como personagens dos rituais da Corrida do Imbu e do Menino do Rancho.

Uma abordagem discursiva

A análise do discurso (AD) de linha francesa concebida por Michel Pêcheux, propõe uma nova maneira de leitura e com isso classifica o discurso como sendo “efeitos de sentidos entre os locutores” (PÊCHEUX, 1969), onde há o encontro entre “a estrutura e o acontecimento” (PÊCHEUX, 1988). Desse modo, a análise discursiva se atém a plurivocidade dos sentidos, o que implica também em enxergar do mesmo modo os sujeitos, já que os sentidos são atribuições dadas por estes, por isso também, sujeito e sentido se constituem mutuamente. A materialidade do discurso, a língua, não está desvinculada da sua exterioridade, das condições de produção e da ideologia.

De acordo com Orlandi (2013), é no sentido amplo da condição de produção do discurso que podemos, por meio da historicidade, perceber os sentidos de determinados símbolos que trazem consigo uma carga histórica específica e, por isso, são considerados como elementos discursivos relevantes. Essa noção de filiação de sentido – que está diretamente ligada à memória discursiva – torna possível o entendimento de que um símbolo, gesto, cor ou imagem estão ligados a sentidos individuais e coletivos. A condição em que eles serão produzidos não depende só da intenção do sujeito que produz, mas também da carga histórico-social que já vem com o símbolo.

Sabendo que o sujeito-autor em análise se insere dentro de camadas sociais específicas já indicadas aqui e que estão diretamente ligadas à sua identidade, como o fato de ser indígena Pankararu e LGBTQIAPN+, e sabendo da tradição de seu povo referente à figura dos Praiás, podemos fazer alguns apontamentos dentro e para além desse lugar teórico. Levando em consideração a noção já apresentada de filiação de sentido e a de que o discurso não se restringe à fala, à palavra e sua materialidade, mas justamente a olhar além dela ou buscar o sentido que há na ausência dela, trazemos à tona o que Orlandi (2008, p. 15) chama de silêncio ou “não-dito”: “[...] o (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas têm no silêncio o seu ponto de sustentação. Desse modo é que se pode considerar que todo discurso já é uma fala que fala com outras palavras, através de outras palavras”. Tomaremos essas afirmações como ponto de partida.

A vestimenta sagrada dos Praiás Pankararu é composta por uma espécie de “máscara” feita da fibra de caroá/croá que cobre inteiramente o rosto, colaborando para manter em segredo a identidade do moço que a veste. Tem-se apenas dois furos no lugar dos olhos e em certa altura do pescoço há, então, o fim dessa espécie de tecido que consiste na trama da fibra de forma bem unida e, após ela, os fios são deixados soltos e seguem com o comprimento até a altura do quadril, sobrepondo a saia – a essa parte é dado o nome de tonã. A saia segue o modelo dos fios mais soltos organizados lado a lado e presos em uma espécie de corda fina que possibilitará a amarração e o ajuste no quadril do moço que a vestirá. Em relação ao comprimento, ela não costuma cobrir toda a perna e os pés, uma pequena parte deles são deixados à mostra. No tonã, na parte em que os fios da fibra são deixados mais soltos, são pintadas duas linhas que se cruzam como um grande X. Às vezes acontece de se ver a mesma pintura em forma de X na área da cabeça. Ainda na barra do tonã é feita mais uma pintura, uma faixa circundando-o. A saia também contará com uma ou mais pinturas circundantes um pouco acima de sua barra. Essas pinturas podem ser feitas com a pedra de toá ou também com tintas comuns.

Em nossa estadia na aldeia e na observação do ritual do Menino do Rancho, vimos Praiás com cores diferentes, tanto nas pinturas quanto nas cintas. A cinta é uma espécie de manta ou tecido que é sobreposto sobre o tonã e encobre as costas. Ela costuma ser fixada na base da cabeça da vestimenta e em sua extensão vai revelando adornos diversos que podem incluir estamparia do tecido, cores vibrantes, bicos e outros enfeites. Algumas delas também têm nomes ou iniciais, cruces ou imagens que fazem referência a alguns aspectos da natureza.

No topo da cabeça, há uma forma cilíndrica onde é possível encaixar o penacho, que consiste em uma vareta onde são fixadas várias penas que juntas dão a sensação visual de mais altura ao Praiá, além de colaborar com a imagem de beleza e imponência expressa naturalmente por eles. Atrás dessa forma cilíndrica, onde o penacho é encaixado, há também um círculo de plumas que é bem simétrico e tende a ser de penas com cores mais escuras, como a pena de

peru. Como itens indispensáveis também estão a gaita, que lembra uma pequena flauta, e o maracá que os Praiás levam consigo anunciando sua chegada e marcando o ritmo do toré.

Na *Figura 2* vemos o Ritual do Menino do Rancho. À esquerda, os Praiás estão dando a volta no terreiro em momento final do ritual, onde o Praiá que “pegou” o menino no momento da disputa o exhibe em seus braços mostrando que agora é seu protetor. Ao lado dos Praiás, alguns padrinhos e crianças com pinturas feitas com barro branco. À direita, está o Praiá que assume um papel importante no terreiro, é o Coice, ele é responsável por fazer a proteção dos outros Praiás equilibrando a energia do terreiro enquanto dança o toré na direção oposta. Também do lado esquerdo estão os cantadores de toantes e ao fundo da imagem, no pé da serra, alguns espectadores e fortalecedores da tradição.

FIGURA 2 | Ritual do Menino do Rancho



FONTE: registro fotográfico de Renata Wilner, 2022.

Para a AD o que está sempre como pano de fundo é a ideologia. É a partir do entendimento de que há esse conhecimento preestabelecido no imaginário social e, portanto, nos repertórios dos sujeitos, que se entenderá que haverá também o reflexo dela em suas manifestações discursivas, indicando aproximação àquela formação discursiva ou distanciamento. A materialidade da ideologia é o discurso. Leandro-Ferreira (2003, p.192) define essa noção para a AD como sendo “aquilo que é constitutivo, aparece como já-lá, como já-dito; o efeito é, então, o da evidência do sentido e a impressão do sujeito como origem”.

Sabendo do processo histórico de colonização em terras brasileiras e que ele começou justamente pelo litoral nordestino para em seguida adentrar o sertão, reconhecemos que há muitas implicações a partir desse processo que reverberam ainda hoje. Não há indicações de quando surge a vestimenta sagrada de caroá/croá dos Praiás, mesmo assim é possível fazer leituras de sua visualidade que podem indicar alguns impactos sofridos ao longo dos anos, ocasionados principalmente pelos desdobramentos da colonização.

A matéria-prima que caracteriza os Praiás, o caroá/croá próprio da caatinga, já não é tão abundante quanto antes no território – essa foi uma das informações que foram reforçadas enquanto estávamos na aldeia – algumas ações explicam esse fato, como a extração para a comercialização em um nível maior e a limpeza de áreas para plantio ou para criação de animais. É importante destacar que a área em que hoje vivem os Pankararu, entre os municípios de Tacaratu e Jatobá, passando também por Petrolândia, é muito menor do que a que de fato era ocupada por eles antes, pois as cidades foram construídas dentro do território indígena e não o contrário.

Até o ano de 2018, ataques incisivos eram feitos às aldeias, como o incêndio na escola e posto de saúde indígena na aldeia Bem Querer de Baixo, que ainda permanece sob investigação. Há um conflito com os posseiros que alegam ter direito às terras demarcadas para os indígenas, mesmo já ocupando parte do território que estaria dentro da porção destinada legalmente aos Pankararu. Esses posseiros interferiram nesse espaço por muitos anos de modo desordenado, sem se preocupar em preservar ou replantar em outras

áreas as espécies nativas que eram tiradas da terra para dar lugar ao gado ou plantação. Registros dessa ocupação indevida e de alguns conflitos são feitos:

Oito anos depois desta primeira demarcação (1949), um grupo de trabalhadores rurais, encabeçados na ação judicial por Miguel G. Maurício e já instalados nas terras demarcadas pelo SPI contesta a demarcação, perdendo a ação num processo que durou seis anos (1955). Em 1960 é aberto um novo processo encabeçado pela mesma pessoa, agora de "uso-capião", que favoreceu os posseiros numa primeira instância (1964) mas a qual o SPI recorre. Esta primeira vitória e a demora do processo de recurso leva a um acirramento das tensões na área, com conflitos localizados em 1966. A situação apenas agravou-se no final da década de 80 com a subida do lago de Itaparica, que expulsou mais famílias camponesas, novamente sem o devido reassentamento por parte da CHESF. Isto elevou a 3000 as ocupações de não-índios, segundo um levantamento da 31 SUER/FUNAI Pernambuco de 198. (NEPE - UFPE, *on-line*).

Aliado a essas questões, ainda há o impacto sofrido pela mudança climática e pelas interferências legitimadas pelo Estado que causaram danos incalculáveis à região e às populações vizinhas, como as construções das Usinas Hidrelétricas no Rio Opará, conhecido como São Francisco, iniciadas na década de 1940 pela CHESF – que interferiu drasticamente no meio ambiente e conseqüentemente na organização dos povos indígenas daquele entorno, já que destruiu alguns lugares sagrados que eram fonte de conexão com seus ancestrais e encantos, como as cachoeiras de Paulo Afonso e de Itaparica – e algumas outras ações de empresas privadas que ocorrem o tempo todo. Então, é possível notar que a feitura da vestimenta sagrada vem sofrendo interferências que dificultam a sua produção. O processo de busca, extração, lavagem, secagem do caroá/croá também não é um procedimento rápido, demanda empenho e dedicação por parte dos tecedores.

Ainda observando a vestimenta, podemos notar as pinturas feitas em sua extensão que ficam visíveis na palha seguindo um padrão de traços que servem, assim como a maioria das etnias indígenas, para indicar uma singularidade identitária, uma marca cultural. Aguçando o olhar nessa busca de análise da visualidade da

vestimenta, uma observação interessante é a cruz que aparece em algumas cintas. Assim como outros povos indígenas do Nordeste e do Brasil como um todo, os Pankararu também sofreram com o processo de catequese. Não à toa ainda existe a aldeia denominada Brejo dos Padres no centro da terra indígena Pankararu que, segundo Arruti, recebeu esse nome devido à obra de padres que se estabeleceram naquela região:

Em fins do século XVIII foram reunidos ali, por obra de padres de uma missão da ordem de São Felipe Néry, um grupo de índios provenientes de diferentes tribos: ou transferidos de aldeamentos recém-extintos, ou fugidos da perseguição bandeirante, ou simplesmente recolhidos de sua 'perambulação vagabunda'. Mesmo antes, segundo o que diz a parca mas orgulhosa história oficial do município de Tacaratu, quando a missão instalou-se no local, já existia ali uma maloca indígena denominada Cana Brava, formada pela reunião de índios Pancarus, Umaus, Vouvês e Geritacós. (ARRUTI, 2012, p. 1).

Vemos que há ainda resquícios dessas marcas coloniais e que não é fácil se desvencilhar delas. A história nos mostra que o processo de colonização e subjugação vai se estruturando com o tempo através da força que exerce a partir dos discursos, do que é ensinado e vai sendo internalizado nos pilares sociais enquanto eles se constroem, através do repertório do que é conhecido nessa memória discursiva, durante a formulação dos discursos e, portanto, no fazer cotidiano, até que se tornem exíguas as memórias que guardam a lembrança de um jeito diferente de existir. Um dos estudiosos sobre o entendimento humano, chamado David Hume, filósofo e historiador, responsável por influenciar outros nomes conhecidos e de grande relevância nas literaturas, inclusive nas disseminadas em espaços de educação, afirmou que:

Os negros e em geral todas as outras espécies de homem, são naturalmente inferiores aos brancos. Dificilmente houve uma nação civilizada de qualquer outra compleição senão branca, [...]. Entre eles não há manufaturas engenhosas, nem arte, nem ciência. (HUME, 2021, p. 34).

Observamos um exemplo de como os discursos penetram socialmente e criam lógicas para se legitimar. Isso faz essa violência

ser terrivelmente cruel e altamente elaborada, porque se empenha em fazer o explorado acreditar que pode ser culpado de algo que ele nunca imaginou existir antes ou que não há outra opção senão aquela. Os discursos e posturas que eram repetidos veementemente naqueles momentos de contato entre europeus e indígenas se refazem e enraízam de maneira tal que, muitas vezes, se tornam inquestionáveis e somente são replicados por décadas dentro da noção da hierarquia colonizadora que foi estabelecida.

Na perspectiva da análise do discurso, para a produção de sentidos é preciso inscrever o discurso em uma Formação Discursiva (FD). Há, por motivos sócio-históricos culturais, a identificação do sujeito com aquele discurso, àquela FD, ou a contraidentificação ou a desidentificação do sujeito (PÊCHEUX, 1975 [2009]). Essa desidentificação já o coloca tanto na posição ideológica quanto em uma FD oposta, embora Orlandi (2018, p. 19) ressalte que “a ideologia não funciona como um mecanismo fechado (e sem falhas), nem a língua como um sistema homogêneo”. Por isso, ainda é possível perceber que mesmo com a resistência do povo Pankararu em manter suas tradições e manifestações de fé, os esforços catequéticos ainda reverberam porque tomaram lugar no imaginário social e, conseqüentemente, em suas ações discursivas. O que é importante pontuar é que isso, para os povos indígenas e também para outros povos, é comumente absorvido, resignificado por meio do sincretismo, por exemplo – não porque não seja uma imposição violenta, mas porque a noção de unicidade, exclusão e superioridade não condiz com o bem viver dos povos tradicionais, esses conceitos e modos de agir são próprios da lógica ocidental. Porém, as bases de herança histórica de determinados símbolos permanecem sendo as mesmas.

Esse processo de absorção pode ser lido, portanto, como uma resposta às imposições próprias dos discursos coloniais, a exemplo do decreto de Pombal que proibia terminantemente o uso de línguas indígenas, estabelecendo o uso de uma única língua em todo o território brasileiro (Diretório dos Índios, 1758). Esse *modus operandi* de silenciamento nos ajuda a entender também alguns silêncios no discurso, a absorção e resignificação de alguns sentidos, assim como o da cruz na cinta dos Praiás, pode exemplificar essa noção de silêncio.

De acordo com Orlandi (2018, p. 14) há o movimento de “apagar sentidos, de silenciar e de produzir o não-sentido onde ele mostra algo que é ameaça”. Portanto, o que vemos como marca colonial, em um dado momento foi resultado de uma ameaça, de um silenciamento.

As proporções que essas imposições tomam ao decorrer da história é o que revela o quão profundo foi esse processo. Mas o que não se pode deixar passar é que, ao contrário do que se pode pensar, o silêncio não indica uma sujeição, mas uma resistência, já que hoje vemos o símbolo da cruz ser usado e ressignificado na cinta do Praiá, que é figura central dentro da devoção ritualística e espiritual do povo Pankararu. Também quando direcionamos nosso olhar para o impacto que essa questão histórica de resistência traz para a comunidade e, mais especificamente, para artistas indígenas Pankararu e suas produções, vemos exatamente isso se confirmar. Afinal, quando Fykyá nos declara que é preciso uma reinvenção constante e uma troca de pele, fazendo alusão à sua própria identidade como camaleão, ele indica também que existe um jogo estratégico.

Nem sempre o silêncio indica ausência, nem sempre o não ver está ligado ao não estar e nem sempre o que se expõe é o que se é por trás do que se vê. Há uma estratégia, histórica, centenária e sábia que foi e ainda é responsável por preservar culturas e as vidas de muitos povos indígenas que ainda incorrem sob ameaça.

Vemos nitidamente a relevância da tradição e das práticas de proteção e perpetuação dela dentro da composição das esculturas criadas pelo multiartista Fykyá Pankararu. Ao ser indagado sobre a influência da ancestralidade em suas produções, ele comenta:

A arte, ela é uma criação que parte inicialmente das visões cosmológicas dos povos originários, então não existe como a gente separar arte da espiritualidade, pois a espiritualidade sempre age dessa forma: se expressando através da música, através da performance, que não tinham esses nomes, esses são nomes dados pelo europeu e a gente se apropria dele para fazer perpetuar a nossa existência. Então, eu vejo nesse sentido, de que a arte e a espiritualidade elas caminham juntas, elas criam novas perspectivas a partir de um ponto inicial. (PANKARARU, 2022).

A fala do artista ratifica o que apontamos anteriormente: a expressão artística indígena desde sempre imprimiu identidade e

mesmo com o processo de colonização e as violências sofridas isso não se perdeu, se modificou e refez para se prolongar, criando assim “novas perspectivas a partir de um ponto inicial”. Esbell (2018) fala exatamente desse fazer artístico contemporâneo, que se une a uma “política de resistência”:

Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto. Em contexto fechado, re-significamos nossas estruturas culturais e sociais com arte e espiritualidade em um mútuo alimentar de energias para compor a grande urgência de sustentar o céu acima de nossas cabeças. (ESBELL, 2018, *on-line*).

FIGURA 3 | Esculturas em cerâmica de Fykyá Pankararu



FONTE: registro fotográfico de Kamilla Tavares.

Na *Figura 3* aparecem diversas figuras que compõem a cultura e a tradução Pankararu numa dimensão espiritual/sagrada, como as figuras das moças d’água e da coruja. Também vemos o Menino do Rancho ao fundo, além das figuras do cantador e da noiva, que aparece na parte direita ao fundo da foto. O elemento de união e maior simbologia espiritual aparece em primeiro plano na parte direita da foto, que é o Praiá.

Conclusão

A noção de arte indígena contemporânea passa pela noção do próprio ser indígena unida às suas singularidades enquanto etnia e enquanto pessoa-artista. A ideia de presente e futuro passa primeiro pelo que é anterior, não segue a cronologia eurocêntrica a qual estamos acostumados. Esse fio invisível que liga todas essas temporalidades dá sinais de sua existência nos discursos que ouvimos, nos signos que observamos, no modo de vida dos povos originários, incluindo suas produções artísticas. É o que indica também Albuquerque (2017, p. 160):

O discurso contra hegemônico das minorias comporta muito bem a ideia do novo como ato insurgente de “tradução cultural”. Tradução que não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente que inova e irrompe a atuação do presente. (ALBUQUERQUE, 2017, p. 160).

A pretensão de apontar em que momento se cruza o fazer artístico e a espiritualidade cai por terra quando nos damos conta desse modo de vida e dessa circularidade, onde a espiritualidade é encarada como elemento central e condutor, de onde tudo veio e até onde tudo vai. Por isso, não há como separar a arte do viver indígena, de quem coexiste em harmonia com a terra. A arte figura como estado do ser. Por isso, já indicava Esbell, artista indígena de grande notoriedade nacional e internacional, que não é possível falar de arte indígena sem falar das questões que atravessam a existência indígena na sociedade, pois “falar de arte indígena é também falar de direito à terra, à vida” (ESBELL, J. 2018, *on-line*).

Desse modo, é muito importante para o campo de Análise do Discurso essa urgência social indígena, essa resistência que é histórica e se dá em várias instâncias, devendo estar atenta ao “principal”, como diz Orlandi (1990, p. 255): “É isso, afinal, o principal para quem trabalha com linguagem: não atravessá-la sem se dar conta da sua presença material, da sua espessura, da sua opacidade, da sua resistência”.

Analisar esses elementos artísticos e os discursos que os atravessam exige uma consciência minimamente sensível às questões

que tocam os povos indígenas e um olhar que enxergue além do que é registrado, além do que é dito, além do que por anos vem sendo contado dentro das narrativas daqueles que permanecem no poder. Orlandi (1999, p. 29) coloca como um dos elementos necessários ao analista do discurso o olhar para além, “é necessário ir além do que se diz, ir além do que fica na superfície das evidências”.

O artista Fykyá exemplifica exatamente esse fazer artístico que não só “fala além” por meio das suas obras, mas que cria além, que integra e refaz assim como a história do seu próprio povo, dos seus ancestrais, que marcam em toda a sua trajetória resistência e empenho cuidadoso em perpetuar por meio da espiritualidade e das tradições os aspectos próprios da sua cultura. Acreditando na força dos encantos e honrando cada um o seu chamado, marcam na linguagem, por meio dos seus discursos, na arte, na história, na terra, com a terra a sua existência e a coerência do seu caminhar.

Referências

ALBUQUERQUE, M. *A intenção pankararu: a “dança dos praiás” como tradição intercultural na cidade de São Paulo*. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 18, n. 43, p. 158-187, jan./jul., 2017.

ARRUTI, J. *A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco*. Em: *A Viagem da Volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. / João Pacheco de Oliveira (org.) / Rio de Janeiro. 1999. *Contra Capa*, 229-278.

ARRUTI, J. *O reencantamento do mundo: trama histórica e Arranjos territoriais Pankararu*. Rio de Janeiro, 1996.

ATHIAS, R. *As forças encantadas, dança e ritual entre os Pankararu*. São Paulo, v. 2, n.1, p.199-213, maio, 2017.

ESBELL, J. *Arte indígena contemporânea e o grande mundo*. *Galeria Jaider Esbell*, 2018. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2018/06/14/territorios/>. Acesso em: 04 maio 2021.

ESBELL, J. *A arte é uma extensão da nossa política para este mundo*. [Entrevista concedida a] Leonardo Neiva. In: *Revista Gama*, São Paulo. Dez. 2020. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaideresbell-arte-e-politica/>. Acesso em: 20 set. 2022.

FERREIRA, M. C. L. *O caráter singular da língua na Análise do Discurso*. *Organon*, Porto Alegre, v. 17, n. 35, 2003. DOI: 10.22456/2238-8915.30023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/30023>. Acesso em: 30 jan. 2023.

HUME, D. *Ensaio Político*. São Paulo: Edições 70, 2021.

LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MIGNOLO, W. D. *Aiethesis Decolonial*. *Calle 14*. v. 4, no. 4. Enero-junio 2010.

NEPE-UFPE. *Pankararu*, 2022. Disponível em: <https://www.ufpe.br/nepe/povos-indigenas/pankararu>. Acesso em: 18 ago. 2022.

ORLANDI, E. *Análise do Discurso: Princípios e Procedimentos*. 11ª edição. Campinas: Pontes Editores, 2013.

ORLANDI, E. *Terra à vista - Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo*. 2ª Edição. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

PANKARARU, F. Entrevista concedida a Kamilla Tavares da Silva. *Terra Indígena Brejo dos Padres*, 23 abr. 2022.

PÊCHEUX, M. (1969). Os fundamentos teóricos da análise automática do discurso de Michel Pêcheux. In: GADET & HAK (org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, M. A propósito da análise automática do discurso: atualizações e perspectivas (1975). In: GADET & HAK (org.). *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, M. O estranho espelho da Análise do Discurso (prefácio). In: COURTINE, J. J. *Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos*. São Carlos, SP: EDUFSCAR, 2009.

6.

Em bruta flor: a arte como desejo e entrega

Juliana Freitas Ferreira Lima

Um mergulho no universo dos grafismos rupestres e indígenas junto ao povo Kapinawá, nos convida a conhecer uma desenhista de 90 anos de idade, Dona Lia. O estudo da iconografia da região da Serra do Catimbau é um convite aos tantos encontros possíveis numa cartografia afetiva e (etno)gráfica. Um desses encontros, o qual apresento, é impulsionado pelo desejo de dialogar com um dos aspectos mais pulsantes do fazer arte: a entrega motivada em traduzir universos singulares em formas originárias. O encontro me surpreende pela especial singularidade, mas sobretudo por perceber em Dona Lia integrar uma série de referências simbólicas relacionadas ao modo de vida Kapinawá. Cabocla, sertaneja, a indígena nordestina de tantas qualidades me fala das habilidades de sua mãe Justina, com quem aprendeu a fazer esteira de palha, renda, azeite de mamona, a trabalhar na roça, entre outras coisas comuns ao povo da região. É quase determinante os mais velhos passarem para os mais jovens as práticas tradicionais da cultura local, mas isso atualmente aparece de outro modo. As práticas não se perdem, mas são ressignificadas e adaptadas aos instrumentos mais atuais de relação com os símbolos. E assim Dona Lia

desabrocha sua vocação em desenhar e configurar a cultura local de uma forma peculiar utilizando técnicas diversificadas das práticas ancestrais.

(LIMA, 2019, p. 220)

Toda imersão, assim como toda atividade artística, pressupõe desejo e entrega. O desejo, como motivação original, rege, move e opera por meio da ação em resposta aos impulsos e, no intuito de sua satisfação, é realizado na experiência. Na arte, há um propósito de transformação e reconfiguração desenvolvida na manipulação dos objetos, na interação com o ambiente, e no desempenho do corpo. É quando se estabelece uma comunicação com o outro. Os objetos que confrontamos, estimulam a manifestação da experiência e são apreendidos perante o desejo e manipulados mediante a entrega.

Apesar de instituída em linguagens, tempos e espaços, à arte não cabe ser sentenciada a um único fim. Por mais que se estabeleçam regras e critérios do sistema das artes, no jogo da legitimação, a arte tal qual empreendida a partir da criação e agenciamentos, é antes de tudo acessada e surpreendida pelas imposições do desejo. E no impulso de arriscar e expressar, segue a dinâmica das vontades incontidas, superadas, e surpreendidas pelo fazer, pelo qual se compõe, se materializa, se incorpora e reifica formas, para através da dinâmica poética do criar, a arte acontecer. Esse acontecer não segue instrução que não seja deliberada pelo desejo da experiência e a experiência da entrega.

A arte como um meio, mais do que um lugar, um agenciamento e interlocuções atento às subjetivações. A “arte como sistema cultural” (GEERTZ, 1997) em que a fala dispensa o discurso pautado numa única lógica, e pode anexá-la às outras formas de atividade social. Essa incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local, onde “a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz social-relacional na qual eles se inscrevem” (GELL, 2018, p. 31). O percurso da presente cartografia tem sido discorrer a respeito de uma arte superada da abordagem estética ocidental e busca conectar-se aos sistemas

socioculturais, emergências políticas e às singularidades no tempo e espaço em que se lança.

Depois de observadas, às coisas são dadas leituras. A presente cartografia é situada enquanto pesquisa de identificação do sistema cultural Kapinawá¹ como intuito original dessa imersão etnográfica. Porém é natural da atividade lançar-se aos acasos e deixar-se afetar pelas sensibilidades a que se depara. A motivação prévia da pesquisa etnográfica é naturalmente atravessada por encontros e surpreendida por expressões singulares. E no decorrer da ocupação dos territórios geográficos e simbólicos do povo Kapinawá, me chega uma revelação, a existência de uma senhora, moradora da aldeia Malhador, que “*desenha muito bem*”, conforme indicaram alguns Kapinawá durante o projeto cultural².

Um certo dia, sob pretexto de adquirir uma esteira de palha, finalmente chego na casa de Dona Lia. Ali me vi diante de uma simpatia afável, e inevitavelmente recíproca. Ao chegar na casa de Dona Lia logo identifico sua vocação artística a partir da fachada da sua casa, composta por pinturas a ornar a entrada. A reconheci de imediato como artista, na sua singular espontaneidade de manifestações visuais a partir de seu terreiro bem varrido e florido em cores e desenhos. Ali, as flores ou folhas me fazem lembrar as inscrições rupestres, pelo traço firme do pincel, pela naturalidade da experiência, ou pelo contexto em que se encontram, onde ambiente, objetos e eventos são retratados a partir de uma leitura e síntese um tanto quanto originais. A casa simples é decorada com o cuidado de quem reaproveita

-
- 1 Referente ao povo Kapinawá, organização social autodeterminada no final dos anos 1970 como etnia de resistência da região, descendentes dos antigos agrupamentos indígenas e vivem na transição entre agreste e sertão pernambucano. A Terra Indígena (T.I) Kapinawá, em parte demarcada, abrange os municípios de Buíque, Tupanatinga e Ibirimir (PE). Na região, onde também se situa a Serra do Catimbau e o Parque Nacional do Catimbau, são encontrados sítios arqueológicos de arte rupestre. O povo Kapinawá é constituído por “uma comunidade de sitiantes (camponeses) no Nordeste do Brasil que, pelos seus circuitos de interação históricos, mantiveram uma fronteira étnica em relação à população vizinha, composta por outros sitiantes, fazendeiros e pela população urbana”. (ALBUQUERQUE, 2008, p. 5).
 - 2 Projeto cultural “Ocupação, Estamparia e Grafismos Kapinawá”, uma proposição de incentivo FUNCULTURA, na linha de ação em design e, junto ao povo Kapinawá, faz o levantamento dos grafismos rupestres e contemporâneos do povo Kapinawá. Um encontro de (r)existências: ancestralidade, memórias e território.

materiais, expõe folhas de caderno com desenhos e sobrepõe diversos elementos a enfeitar o seu ambiente, para si e os seus.

Dona Lia, aos seus 90 anos, tem por hábito desenhar o que vê no cotidiano e as memórias de várias localidades por onde morou no Vale do Catimbau. Atualmente é conhecida por poucos da região, pois sua idade avançada lhe permite pouca circulação entre as demais aldeias da região. Já da sua parte, conhece a grande maioria de indígenas que se foram, fato do qual constatei ao ouvi-la dizer: *“aqui só tem uma mulher que é mais velha do que eu...”*. Assim, valendo-se da legitimidade de quem muito vivenciou os recantos, locas, rituais e festejos, lembra das cantorias, das histórias dos mais velhos e encantados, e dos acontecimentos marcantes de seu povo.

Em seus desenhos ela expressa os festejos tradicionais, danças, o siriri, o toré e o samba de coco. Dona Lia recorda sobretudo do antigo, e extinto, repertório local: o trabalho e atividades na casa de farinha onde viveu, localizada num dos sítios rupestres; os achados das *“ossadas de gente”* identificadas como de antepassados indígenas; e o testemunho do encontro com uma onça caçada, *“eu vi só a pata da onça vermelha, a que pega bode”*.

FIGURA 1 | Dona Lia na frente de casa, a fachada ornada de motivos vegetais



FONTE: registro da autora.

FIGURA 2 | Caderno de Dona Lia: “o toré, uma oca arrodado de gente”



FONTE: Camilo Soares (2018).

FIGURA 3 | Forma circular lembra rituais como as pessoas em círculo retratadas simbolizam “o toré”



FONTE: desenhos de Maria Justina Siqueira (2018).

FIGURA 4 | "Um bando de menina dançando siriri"



FONTE: desenhos de Maria Justina Siqueira (2018).

FIGURA 5 | O tocador de viola e alguns animais da caatinga



FONTE: Maria Justina Siqueira (2018).

Maria Justina dos Santos Siqueira, seu nome de registro, me apresenta alguns dos seus cadernos desenhados com caneta esferográfica, além de algumas páginas reutilizadas e preenchidas com traços de quem tem gana da experiência de riscar no sentido de criar figuras. Os desenhos demarcam a materialidade do papel revelando a força empreendida. Nada parece contido nos desenhos de Dona Lia, onde o gesto submete a intenção do desenho final como apenas um meio de expressão da sua energia. São desenhos de traços carregados no preenchimento das formas, um empenho ímpar e, para quem desenha apenas nas horas vagas, a dedicação em retratar uma infinidade de elementos componentes do seu repertório cultural. Ela fala do seu desejo, da agonia e vontade de riscar esses “*desenhos endoidados*”, mesmo assim ela demonstra ser criteriosa e diz jogar fora alguns desenhos que ficaram “*espalhados demais*”.

Em novembro de 2018, chego na casa de Dona Lia com o fotógrafo Camilo Soares para mais uma visita e prosas. Ela nos recebe concedendo uma entrevista filmada. Diante da câmera, Dona Lia nos apresenta alguns dos seus cadernos. Sempre que chego em sua casa, como admiradora e curiosa pelo processo em que executa os desenhos, ela arrisca interpretar as figuras que cria na prática

FIGURA 6 | Dona Lia na sala de sua casa, nos mostra um dos desenhos do caderno



FONTE: Camilo Soares (2018).

cotidiana. Em dezenas de cadernos ela ilustra personagens da vida, animais da caatinga, artefatos da lida, motivos locais como a fauna e flora, umas flores coloridas, a onça, o tatu, ocas e, por vezes, alguns motivos conhecidos através da televisão, como um avião representado em seu caderno. Dos elementos cotidianos de hoje e do seu passado recente, as igrejas (que me parecem ocas), os violeiros, os símbolos religiosos, além de árvores bastante sintetizadas com ramificações que se assemelham a alguns desenhos rupestres.

Dona Lia demonstra um prazer ao apresentar todos os cômodos da sua casa. Além da sala onde ficamos maior parte do tempo, ela nos convida para conhecer a cozinha para tomar um café, nos mostra o seu quarto com esteiras e flores pintadas nas paredes, e no terraço, papéis pendurados expõem seus desenhos e personagens. No percurso pela pequena casa, ela abre um sorriso e nos leva a conhecer um cantinho especial onde, no meio da sobreposição de diversos objetos, ela expõe com muito zelo uma boneca a qual nos relata: *“essa é a minha índia. Eu que coloquei os cabelo, a roupinha...”*. Dona Lia nos revela algo que me faz compreender sua dedicação e alegria pela boneca: de todas as crianças que ela pariu, nenhuma sobreviveu em meio às pelepas no sertão de antigamente. Sua *“filha índia”* é apresentada com profunda emoção e, como quem inclui a filha na conversa, exhibe seu colorido cantinho na casa.

FIGURAS 7 E 8 | Dona Lia nos apresenta sua boneca com afeto: *“e tu viu minha índia?”*



FONTE: Camilo Soares (2018). A autora (2019).

Os desenhos são representações de um repertório particular, das boas memórias do tempo quando “era samba que amanhecia o dia” e das lembranças de uma vida batalhada naqueles rincões e de algumas vantagens de um tempo com mais dificuldades, porém, mais rico dos eventos de cantorias e mais abundância dos seres quase extintos da caatinga, os que hoje são mais recorrentes como motivos de seus desenhos. A fala de Dona Lia traz um testemunho dos tempos de uma natureza nativa mais farta, antes mesmo de uma grande exploração e dominação das terras por parte de grileiros. “Aqui era terra de bicho. Tinha um jacu, peba, veado. Aí tinha muito caçador, acabou tudo”.

FIGURA 9 | Jesus crucificado ou o Cristo cangaceiro



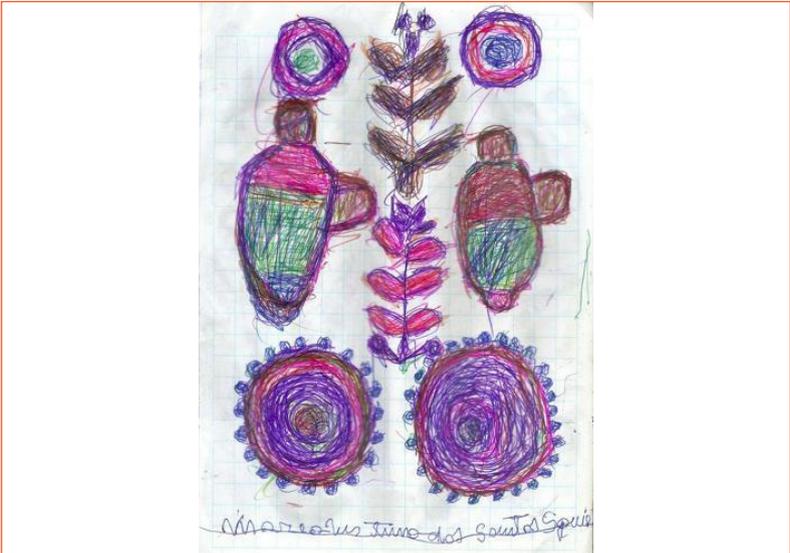
FONTE: Maria Justina Siqueira (2018).

FIGURAS 10 E 11 | As igrejas de Dona Lia, com cruz e flores



FONTE: Maria Justina Siqueira (2018).

FIGURA 12 | Flores, girassóis, as formas circulares do mundo de Dona Lia



FONTE: Maria Justina Siqueira (2018).

FIGURA 13 | Expressão dos elementos culturais da região



FONTE: Maria Justina Siqueira (2018).

FIGURA 14 | Pé de planta e artefatos com grafismo



FONTE: Maria Justina Siqueira (2018).

FIGURA 15 | “Isso aqui eu fiz doidamente”



FONTE: Maria Justina Siqueira (2018).

FIGURA 16 | Planta com aves da caatinga



FONTE: Maria Justina Siqueira (2018).

FIGURA 17 | Planta com aves da caatinga



FONTE: Maria Justina Siqueira (2018).

Referências

ANDRADE, Lara Erendira Almeida de. “Kapinawá é meu, já tomei, tá tomado”. Organização social, dinâmicas territoriais e processos identitários entre os Kapinawá. Dissertação Pós-Graduação em Antropologia. UFPB. 2014.

ALBUQUERQUE, M. A. S. *O dom e a tradição indígena Kapinawá (ensaio sobre uma noção nativa de autoria)*. Relig. Soc. v. 28. n. 2. Rio de Janeiro. 2008.

ESBELL, J. A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas. Galeria Jaider Esbell, 2020. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>.

ESBELL, J. Jaider Esbell: “Arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo”. [Entrevista concedida a] Caroline Oliveira e Raquel Setz. *Brasil de Fato*. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/03/jaideresbell-arte-indigena-desperta-uma-consciencia-que-o-brasil-nao-tem-de-si-mesmo>.

GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ. Vozes, 1997.

GELL, A. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

INGOLD, T. *Making: anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013.

LAGROU, E. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LIMA, J. F. F. *Códigos em retomada. Grafismos Kapinawá: encontros e (r)existências no Vale do Catimbau*. Dissertação (Mestrado em Design). UFPE, Recife 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/39104>.

7.

Arte e reconstrução de imaginários: representações visuais indígenas femininas no trabalho de Yacunã Tuxá

Randra Kevelyn Barbosa Barros

As artes visuais indígenas de autoria feminina têm contribuído para tecer imaginários plurais sobre esses corpos, questionando as representações hegemônicas na história da arte e da literatura brasileira. O trabalho de Yacunã Tuxá se insere nesse movimento, pois a artista utiliza ilustrações digitais para expressar as múltiplas possibilidades identitárias das mulheres indígenas. Na exposição *Véxoá: nós sabemos* (2020-2021), curada por Naine Terena, que ocorreu na Pinacoteca de São Paulo, Tuxá expôs algumas de suas obras. Levando em consideração a importância dos trabalhos visuais elaborados por Yacunã Tuxá, busca-se, nesta investigação, analisar três produções que integraram *Véxoá* e ampliam a visão do público acerca das identidades femininas de integrantes dos povos originários. A artista baiana, da cidade de Rodelas, consegue potencializar o seu discurso por meio do uso de tecnologias digitais, transformando em imagens múltiplas as suas vivências e das mulheres indígenas que lhe cercam, para que estas também possam se sentir representadas no seu trabalho. Dessa forma, o estudo de análise crítica visual mostra que Yacunã Tuxá contribui com a tarefa urgente de desconstruir estereótipos e sensibilizar o público, por meio de imagens, para que não indígenas respeitem a diversidade dos povos originários no país.

A construção de estereótipos em iconografias nacionais

Os corpos femininos indígenas foram amplamente retratados de forma pictórica ao longo dos séculos. Nessas representações, é comum observarmos que há um lugar mítico atribuído às mulheres, as quais por vezes são mostradas com os corpos nus e em sintonia com a paisagem natural das florestas. Existe uma recorrência dessas imagens, as quais podem ser observadas em quadros como “Iracema”, de José Maria de Medeiros (1881); “Moema”, de Victor Meirelles (1856); e “Marabá”, de Rodolfo Amoedo (1882).

As personagens literárias do romance *Iracema* (José de Alencar), da obra *Caramuru* (José de Santa Rita Durão) e do poema “Marabá” (Gonçalves Dias) adquiriram um contorno pictórico nas mãos de artistas do século XIX. Além da representação do corpo feminino, que se confunde com a própria natureza, é interessante destacar o destino trágico dessas personagens (a morte ou a solidão), que ocorre para fomentar um imaginário coletivo de identidade nacional no qual a indígena funde-se ao europeu e morre nessa miscigenação. O papel simbólico dessa mulher na formação da sociedade brasileira é construído e reforçado na história das artes visuais do país.

As representações de nacionalidade em iconografias hegemônicas – frequentemente divulgadas nos livros didáticos – contribuem para tecer um imaginário sobre as mulheres indígenas que ainda contemporaneamente está presente no pensamento da sociedade brasileira. Mirna Silva (2017), em sua dissertação de mestrado no campo das artes visuais, analisa algumas dessas narrativas pictóricas que colaboraram para determinar e fixar o fenótipo dessas personagens em quadros do século XIX. Um dos casos mais emblemáticos, nesse sentido, é a representação de Iracema, uma personagem literária do romance de José de Alencar que adquire forma visual na tela de José Maria de Medeiros, elaborada em 1881. A pesquisadora Kambeba identifica que o quadro mostra “[...] a mulher indígena nesse ‘lugar exótico’, nua, com ar de fragilidade” (SILVA, 2017, p. 31). Poderíamos acrescentar que essa nudez integra a paisagem natural. A obra é influenciada pelo pensamento da época, que buscava construir a identidade nacional. No entanto, embora a

tela seja uma representação datada do século XIX, muitas mulheres indígenas são vistas contemporaneamente como se fossem ou deveriam atender à imagem de Iracema.

Em livros didáticos e meios de comunicação, ainda é constante o retrato da “[...] mulher indígena nua ou seminua, com longos cabelos, em lugar paradisíaco, sendo erotizada” (SILVA, 2017, p. 31). Ao mesmo tempo em que essas imagens sugerem e definem as fisionomias para esses corpos, os não indígenas discriminam aquelas mulheres que não se enquadram nesses padrões. Os estereótipos são prejudiciais para as experiências subjetivas de indígenas que precisam enfrentá-los cotidianamente, especialmente quando não estão dentro das próprias comunidades.

Diante da reprodução intensa destas iconografias, sem uma leitura crítica dos interesses políticos por trás dessas obras, torna-se ainda mais crucial que mulheres indígenas recriem as próprias imagens em telas que mostram as diferentes fisionomias desses corpos. Assim, será possível realizar uma disputa discursiva visual, na qual o público poderá ampliar o seu repertório e desconstruir ideias estereotipadas e preconceituosas sobre as mulheres integrantes dos povos originários.

Véxoa e os deslocamentos representacionais no trabalho de Yacunã Tuxá

A exposição *Véxoa: nós sabemos* (2020-2021) foi curada por Naine Terena e ocorreu na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Como curadora indígena, Terena buscou dialogar com artistas de diferentes comunidades no país para que seus trabalhos integrassem a mostra. Os trabalhos de vinte e quatro artistas/coletivos indígenas reunidos no projeto cartografam múltiplas experiências subjetivas, culturais e geográficas, observadas também na diversidade de produções, que incluiu desenhos, fotografias, pinturas digitais, painéis de barro, máscaras, videoperformances, instalações sonoras, entre outras. Yacunã Tuxá participou da mostra com as suas ilustrações digitais.

A jovem artista, registrada com o nome Sandy Eduarda Santos Vieira (1993), é filha do povo Tuxá da cidade de Rodelas (Bahia) e

reside em Salvador (capital do estado), onde cursa Letras. A sua assinatura (Yacunã) indica um nome recebido pelos encantados¹ que significa “Filha da Terra”, assim como visibiliza a designação do povo ao qual sente pertencimento (Tuxá). Ela explica que o seu trabalho criativo foi impulsionado pela necessidade de ver a si mesma em imagens:

O que me motivou a desenhar foi a vontade de me ver nas coisas. Eu sempre tive essa fisionomia, as pessoas me diziam: você tem cara de índia, você tem cara de índia. E eu ficava muito com aquilo [essa ideia] na cabeça porque ao mesmo tempo em que as pessoas associam à ideia da indígena, bonita, cabelo comprido, essa imagem de beleza só tem lugar no fetiche. Eu não me via em nenhum outro lugar, eu não me via com essa cara, ainda não me vejo muito, gostaria de me ver mais nos espaços. A maioria dos desenhos que hoje está no papel, está fora de mim, eu já tinha dentro de mim há muito tempo, que era essa ideia de me retratar, de me ver nas coisas: essa cara, esse jeito, esses olhos, e falar um pouco do que é ser uma mulher indígena, dessa beleza de uma maneira que não fosse falada por nenhuma pessoa branca, falar por mim. (TUXÁ, 2020)².

O que significa ter “cara de índia”? Qual imaginário foi formado socialmente sobre as mulheres indígenas? Tuxá (2020) identifica que esses corpos foram associados a um padrão de beleza, alvo de objetificação sexual, consequência de uma visão colonial, que está distante das fisionomias reais. Segundo Mirna Silva (2017, p. 29), “é angustiante relembrar os momentos em que minhas subjetividades foram e ainda são engolidas por uma ‘imagem’ que é projetada sobre a mulher indígena (falando por mim mesma)”. Tuxá (2020) também precisa combater essas representações, por isso utiliza a arte para disputar imagens e curar a si mesma: “atualmente, vivendo na cidade, eu enfrento uma série de discriminações e a arte veio como uma forma de equilíbrio e de cura para lidar com esse dia a dia”. Construir um *deslocamento representacional* é relevante em suas obras por dois fatores principais: retratar a si mesma, em um

1 “[...] refere-se aos seres animados por forças mágicas ou sobrenaturais. Significa também habitantes do céu, das selvas, das águas e dos lugares sagrados” (GRAÚNA, 2010, p. 30).

2 Declaração realizada no documentário “Mulher indígena, sapatão e artista em Salvador”, produção de Raquel Franco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G36wplAjADY&t=8s>. Publicado em 3 jan. 2020.

processo de autocura do racismo sofrido ao se ver de uma maneira mais próxima ao real (consequência positiva para si); deslocar as representações tradicionais e reconfigurar o imaginário das pessoas que tiverem acesso às suas obras (um efeito de sensibilizar, afetar e educar o público). Além de as ilustrações estarem em exposições como *Véxoa*, também circulam no espaço virtual, especialmente nas redes sociais como no seu instagram @yacunatuxa, havendo uma visualização de seu trabalho a nível global.

A linguagem digital é frequentemente utilizada por Tuxá, recorrendo a softwares como o krita para produzir suas ilustrações. “O Krita é um editor de imagens que tem como foco ilustrações e pinturas digitais, oferecendo ferramentas específicas e bem interessantes para quem trabalha nesta área. Sua vasta coleção de pincéis, filtros, texturas e outros recursos, atualizados constantemente, fazem dele uma boa opção para quem deseja ilustrar ou pintar digitalmente” (SUGAI, 2015).

Cabe destacar algumas produções que ficaram expostas em salas da Pinacoteca do Estado de São Paulo durante *Véxoa: nós sabemos* (2020-2021):

FIGURA 1 | Minha avó me ensinou a lutar!



FONTE: Impressão digital sobre papel, 29 x 42 cm. Catálogo *Véxoa* (2020, p. 118).

Na *figura 1*, há o retrato de uma mulher indígena acompanhada de três folhas de uma planta, a qual emerge do seu braço esquerdo. Com cabelos ondulados, ombros largos, adereços nas orelhas (botoques) e pintura corporal (um traço no ombro e dois nos braços), a personagem tem uma expressão facial que demonstra altivez e insubmissão. As sobrancelhas erguidas sinalizam, ainda, que a jovem está preparada para um combate, levando consigo a força das plantas e da própria terra.

A personagem declara: **MINHA AVÓ ME ENSINOU A LUTAR!** O tom exclamativo pode ser entendido como um grito, destacando que a sua vida como jovem indígena está ligada a práticas de resistência realizadas por mulheres de gerações anteriores. A ancestralidade é valorizada, pois a figura da avó é essencial para fortalecer a luta do presente. Eliane Potiguara, ao analisar os impactos da colonialidade³ na vida das mulheres, afirma: “quinhentos anos, de pretensão reconhecimento de nossa cidadania, não pagam o sangue derramado pelas bisavós, avós, mães e filhas indígenas deste país” (POTIGUARA, 2018, p. 5). É preciso reconhecer a força das ancestrais, visto que conseguiram pensar em estratégias de sobrevivência. A autora destaca que as mulheres indígenas “[...] sobrevivem porque são criativas, xamãs, visionárias, curandeiras, guerreiras e guardiãs do planeta. Seu inconsciente coletivo ancestral refloresce a cada ato de criação delas, porque são capazes de beijar as cicatrizes do mundo” (POTIGUARA, 2018, p. 52). Criar é uma forma de ativar essas vozes das ancestrais, tanto das pessoas que estavam nas comunidades quanto aquelas que migraram para protegerem a si e as suas famílias.

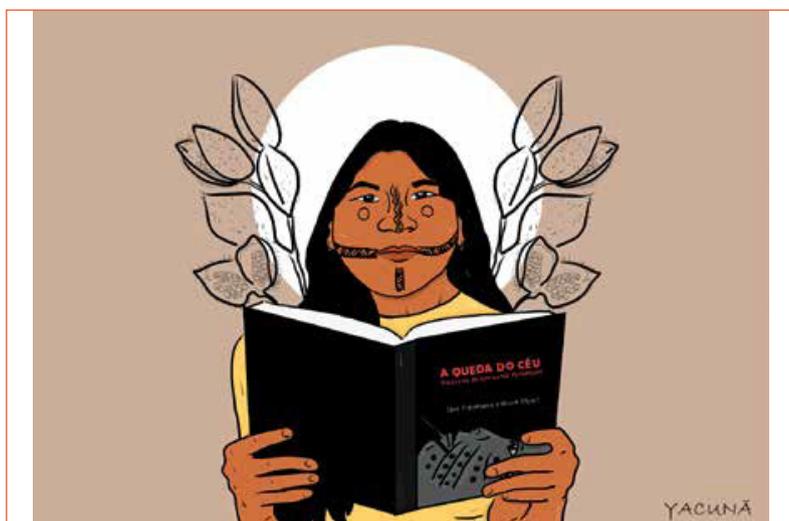
Eliane Potiguara afirma que aprendeu com a sua avó “[...] a reconstruir uma imagem de nós mesmos, desconstruir imposições e a reconstruir nosso discurso” (POTIGUARA, 2018, p. 90). Essa reconstrução discursiva acontece também no campo da representação visual. Na *figura 1*, observamos uma mulher indígena guerreira,

3 Colonialidade do poder é um termo usado por Aníbal Quijano (2005) para se referir às práticas contemporâneas de colonização, nas quais o modelo eurocentrado ainda exerce o seu controle.

agente de lutas e insubmissa às violências (física e simbólica) sofridas, o que é radicalmente contrária à imagem de Iracema, ainda projetada sobre as indígenas. A nudez também adquire outro sentido, pois não há a exposição do corpo inteiro focado neste aspecto. Apenas os ombros e a cabeça são representados, o que sinaliza a necessidade de mostrar a jovem de perfil, especialmente o rosto dela. Não há a adoção de padrões estéticos brancos e a personagem mostra um pouco da pluralidade de fisionomias das mulheres indígenas do país. O enunciado “MINHA AVÓ ME ENSINOU A LUTAR” revela que a jovem adquiriu a sabedoria da sua ancestral e esse conhecimento será praticado em embates por direitos e contra as violências.

Yacunã Tuxá (2020) também expõe em suas obras mulheres intelectuais, fazendo referências intertextuais às produções literárias indígenas:

FIGURA 2 | A queda do céu



FONTE: Impressão digital sobre papel, 29 x 42 cm. Catálogo Vexoa (2020, p. 119).

Nesta ilustração, há vários detalhes que chamam a atenção na personagem: as pinturas no rosto, a blusa usada, o livro segurado entre as mãos e a frutificação de plantas. Nas laterais da face e no

queixo, os grafismos são compostos por símbolos geométricos semelhantes. No entanto, os traçados do nariz seguem outro padrão pictórico. Essas representações gráficas integram códigos específicos de cada povo, havendo significados sociais para o tipo de traço desenhado, assim como a parte do corpo no qual o símbolo será inscrito. Os grafismos poderão ser lidos e interpretados por pessoas que compartilham dos saberes da comunidade. É interessante pensar que, na imagem, duas formas de escrita e linguagens artísticas se encontram: escrita visual indígena, indicada pelas representações gráficas; e o código letrado, sugerido pelo livro que foi produzido a partir do uso do alfabeto latino, em uma elaboração literária.

Vestindo uma blusa, a mulher está com um livro em suas mãos e de seus ombros brotam caules de plantas, que crescem cada vez mais. As folhas se abrem cheias de frutos. Podemos ver não só o título da obra, como também o desenho do rosto de um indígena – com a face pintada – que compõe a capa. A partir dessa leitura, o corpo da mulher se transforma com o surgimento de plantas que mostram um processo de frutificação semeado por aquelas palavras. Ou seja, a obra não apenas provoca reflexões circunscritas ao intelecto. Essa produção também convoca outros seres vivos, como as plantas, e mexe com os sentidos da leitora.

Publicado em 2015, *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* é assinado por Davi Kopenawa (indígena Yanomami) e Bruce Albert (etnógrafo francês). A obra é constituída pelo relato oral da liderança na própria língua, que foi transcrito e traduzido pelo antropólogo. Kopenawa discute a sua concepção sobre a cultura não indígena, narra a cosmologia, práticas rituais e culturais do povo Yanomami, especialmente o seu processo de iniciação como xamã. A liderança profetiza que, quando todos esses guias espirituais morrerem e as florestas forem totalmente extintas, o céu cairá sobre as cabeças das pessoas e haverá a morte de todos os seres humanos, pois os xamãs “trabalham unicamente para o céu ficar no lugar, para podermos caçar, plantar nossas roças e viver com saúde” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 216). No entanto, os brancos “preferem não saber que o trabalho dos xamãs é proteger a terra, tanto para nós e nossos filhos como para eles e os seus” (KOPENAWA;

ALBERT, 2015, p. 217). Esse conhecimento integra a perspectiva cosmológica dos Yanomami.

Embora esteja vivendo junto a sua comunidade, em uma região com a presença de florestas, Davi Kopenawa reconhece que é necessário registrar a sabedoria dos antepassados na forma de livro, como um instrumento de conscientização para os não indígenas. Assim, será possível alcançar um público maior que possa entender um fragmento do pensamento yanomami e da relação afetiva que essas pessoas constroem com os territórios. A conscientização poderá contribuir para evitar a continuidade do desmatamento das florestas e da atividade do garimpo:

Para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 76).

O xamã estabeleceu uma aliança com o estudioso branco para que as suas palavras fossem potencializadas e circulassem não apenas entre os Yanomami. A palavra escrita é necessária: “quando seus olhares acompanharem o traçado de minhas palavras, vocês saberão que estamos ainda vivos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 78). Para os indígenas habitantes das florestas, o livro pode ser uma arma de resistência para alcançar aqueles que ignoram ou não se importam com a vida Yanomami. Registrar no papel as filosofias do povo é também uma atitude política de traduzir esse universo para a sociedade nacional, tendo em vista que os brancos avançam sobre esses territórios e é urgente protegê-los. Com isso, *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (2015) foi um importante acontecimento literário que permitiu a Davi Kopenawa adquirir uma projeção internacional e conseguir apoio na luta pelos direitos à vida e ao território dos Yanomami.

Retornando à *figura 2*, a jovem indígena que lê a obra tem acesso ao espírito dessas palavras a ponto de uma minifloresta brotar de

seu próprio corpo. Essa mulher intelectual pode ser a representação de Yacunã Tuxá, que cursa Letras e valoriza, em primeiro lugar, as literaturas produzidas por integrantes de comunidades indígenas. Este fazer literário mobiliza a relação com outros seres, representados na tela pelas figuras das plantas e da lua, em sintonia com a cosmologia explicada no livro. “A queda do céu” dá nome à ilustração para destacar a importância da leitura dessa obra, que propõe uma interação mais harmônica entre humanos e não humanos.

Diante da atuação indígena na literatura e nas artes, potencializa-se o estudo do trabalho “Nada vai nos parar”:

FIGURA 3 | Nada vai nos parar



FONTE: Impressão digital sobre papel, 29 x 42 cm. Catálogo Vêxoa (2020, p. 118).

A figura 3 mostra o retrato de uma mulher indígena que vive na cidade. A sua vestimenta está em sintonia com a roupa social geralmente utilizada nos espaços urbanos (blusa de mangas compridas e calça jeans). Os símbolos pictóricos no corpo da personagem (cobras e lua minguante desenhadas no braço esquerdo; traçados

geométricos no pulso direito) sugerem que ela é uma mulher indígena. Essas representações gráficas, embora sejam pouco destacadas na tela, são extremamente relevantes, pois transmitem significados cosmológicos na perspectiva de uma comunidade, o que remete às duas outras ilustrações analisadas. O enunciado na blusa evidencia as práticas indígenas de ampliarem a circulação de seus corpos, seja em espaços físicos, como é a cidade, ou seja, em campos simbólicos, tal como ocorre nas artes e nas literaturas. Esse movimento é tão potente que a frase dá título à obra.

A ilustração “Nada vai nos parar” demanda pensar sobre a presença indígena em lugares diferentes. Em versos, Eliane Potiguara expressa essa condição: “[...] Nós somos marginais das famílias/Somos marginais das cidades/Marginais das palhoças.../E da história?/Não somos daqui/Nem de acolá.../Estamos sempre ENTRE/Entre este ou aquele/Entre isto ou aquilo! [...]” (POTIGUARA, 2018, p. 54). No processo de migração e de trânsito, os indígenas enfrentam uma condição de subalternidade nos espaços. Como estratégia de resistência, é necessário entender como ressignificar o viver “entre”, de maneira que as próprias culturas não sejam diluídas pela influência das sociedades dominantes. Ou seja, lutar contra a força colonial desses espaços, que constantemente convocam os indígenas ao esquecimento das próprias raízes, é difícil, tendo em vista que as pessoas estão fora das comunidades ou trabalhando com linguagens comuns no contexto não indígena.

O crítico Silviano Santiago propõe a noção de “entrelugar”, pois acredita que o escritor latino-americano se situa “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (SANTIAGO, 2000, p. 26), construindo em sua literatura um ritual antropológico. Um processo semelhante pode ser observado no trabalho de artistas indígenas, que estão se inserindo em diversos espaços e campos, como notamos na imagem “Nada vai nos parar”. O desafio dessas pessoas é estar entre os princípios culturais do povo ao qual pertencem e os instrumentos da sociedade dominante. Este entrelugar pode ser transformado em uma expansão das produções para conseguirem unir esses dois universos.

As ilustrações analisadas mostram três perfis de jovens mulheres indígenas diferentes que precisam enfrentar outras realidades para além do contexto de sua comunidade, pois é frequente a necessidade de se apropriar do conhecimento do branco para ampliar o alcance da sua voz, especialmente nas criações artísticas. Nos trabalhos, há a combinação de elementos ancestrais – sabedoria das plantas e os grafismos – com linguagens contemporâneas, a exemplo dos procedimentos digitais utilizados para produzir imagens. Esses olhares provocam deslocamentos representacionais na imagem convencional dessas mulheres, convidando o público a ampliar a sua percepção sobre essas pessoas que vivenciam um entrelugar nas suas existências e produções.

Yacunã Tuxá (2020) afirma que recebeu a mensagem de uma indígena, explicando ter se sentido representada nas ilustrações da artista. Ela “[...] disse que se viu em uma arte minha, porque ela não via a cara dela em nenhum outro lugar e isso para mim foi super gratificante” (YACUNÃ, 2020). Assim, as imagens colaboram tanto para Yacunã se reconhecer nas autorrepresentações, quanto para outras mulheres indígenas se identificarem e começarem a se ver nas artes visuais.

A arte de uma mulher Tuxá na reconstrução de imaginários

Por muitos séculos, a iconografia sobre as mulheres indígenas foi produzida apenas pelo olhar alheio, disseminando estereótipos que até contemporaneamente ainda são alimentados. Essas imagens se fixaram na memória da sociedade brasileira, durante o processo escolar, por vezes sem uma leitura questionadora acerca da violência por trás desses imaginários. Diante disso, o trabalho que mulheres indígenas realizam de tecerem deslocamentos representacionais é fundamental para que se possa conhecer como elas se veem.

As ilustrações de Yacunã Tuxá mostram a diversidade indígena sob a ótica feminina. As pessoas conhecem as representações de Iracema e geralmente pensam que as mulheres são física e culturalmente iguais à personagem retratada na literatura e na arte canônicas. Existem consequências traumáticas para as indígenas que diariamente sofrem com o racismo, provocado pelo olhar

estereotipado. As representações de Tuxá ativam outras sensibilidades: perfis de mulheres que não estão apenas nuas, transmitem altivez, são intelectuais, transitam pelas cidades e têm múltiplas fisionomias. O deslocamento representacional da imagem da mulher indígena é necessário e importante não apenas para a artista, como também para a percepção do público que visitou a Pinacoteca, observando esses trabalhos nas salas de exposição; e para mulheres de diferentes povos originários que podem se reconhecer nas obras.

Dessa forma, a luta estética e política de Tuxá nos faz observar a força das mulheres indígenas, que resistem à objetificação dos seus corpos e reivindicam ser respeitadas pela sociedade brasileira. A arte é um instrumento poderoso para mostrar autorrepresentações indígenas femininas anticoloniais.

Referências

- GRAÚNA, G. *Criaturas de Ñanderu*. Barueri. Manole, 2010.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- POTIGUARA, E. *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. – Rio Branco: Nepan Editora, 2018.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Tradução de Júlio César Casarin Barroso Silva. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- SANTIAGO, S. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro Rocco, 2000.
- SILVA, M. *Que memórias me atravessam? Meu percurso como estudante indígena*. 2017. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) de Mestrado. 151 f. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2017.
- SUGAI, A. KRITA – *Editor de imagens com foco em ilustração e pintura digitais*. São Paulo, 2015. Disponível em <https://www.techtudo.com.br/tudo-sobre/krita.html>. Acesso em: 16 jun. 2022.
- TUXÁ, Y. *Mulher indígena, sapatão e artista em Salvador*. 2020. 1 vídeo (18 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G36wPlajADY&t=8s>. Acesso em: 4 abr. 2022.
- TUXÁ, Y. *Minha avó me ensinou a lutar!; Nada vai nos parar; A queda do céu*. In: TUXÁ, Y. *Pinacoteca de São Paulo. Véxoa: nós sabemos/curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku (et. al.)* – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, p. 118-119.

8.

Riscos de vida: cartografias de uma partilha sensível de uma véa coroca!

Larissa Cristina Braz da Cruz (mas conhecida como Consuelo, a *Véa Coroca!*)

Introdução

Diante desses 10 anos como artista interventora das ruas e pesquisadora dessas cartografias modificadas, que estão em constante efemeridade, pretendo mostrar uma partilha sensível das minhas crias, que se espalham por onde passo. Nelas deixo uma parte de mim em todos os espaços que ando, levando em questionamento, a esses espaços e lugares, essa diferença de sentires. De quando um espaço deixa de ser só mais um espaço e passa a ser um lugar de afeto e lembranças. Sendo as ruas, tanto das cidades, como das estradas que tudo ligam, o cenário de estudos.

Abordo aqui a criação da minha personagem, a véa encapuçada carrancuda e as feituças dessas artes e seus locais: como faço, como escolho os espaços que intervenho e aprofundar nas minhas especialidades, a pintura em kabo¹, pinturas essas feitas com 5, 7, 10 metros de altura, só no rolo, látex e kabo, junto com meu contexto de uma mulher originária na selva de concreto.

Mostrar de forma artística, sensível e de uma pesquisa de vida, minhas intervenções na cartografia de onde perpasso e, consequen-

1 Kabo: Cabo de pintura, extensor.

temente, a criação de uma cartografia social que está em constante modificação e efemeridade.

Cartografia social

De forma poética e sensível, trago para este ensaio visual a formulação de uma cartografia social, através do meu olhar como intervenitora de rua. Formulando um mapeamento das minhas intervenções nos muros da cidade de Natal, demarcando e caracterizando os espaços, como diz Adriana Gorayeb:

A Cartografia Social constitui-se como um ramo da ciência cartográfica que trabalha, de forma crítica e participativa, com a demarcação e a caracterização espacial de territórios em disputa, de grande interesse socioambiental, econômico e cultural, com vínculos ancestrais e simbólicos. (GORAYEB, 2015, p. 5).

Desta forma, trabalharei esses símbolos como forma de se localizar na cidade, como forma de referência de chegar a algum ponto específico. Por exemplo, muitas vezes para chegar em determinado lugar, me localizava por pixos, graffitis, cartazes, usados como forma de referência para chegar no meu destino final. Sendo assim, esses símbolos que modificam essa cartografia efêmera, trato aqui como uma forma de cartografia social; pois está sendo feito por muitos, que vêm na intervenção nos muros uma forma de serem vistos. E como já dizia o pixador paulista “Djan”, “quem não é visto, não é lembrado”. Gosto de mostrar como as intervenções nas ruas são necessárias como forma de dizer que está vivo, mesmo muitos não concordando – o que é natural, assim como é natural a modificação dos espaços, que a pintura é uma intervenção ancestral!

É a Véa!

Eu, Consuelo, mas conhecida como Véa Coroca, atuo nas ruas há 10 anos, de forma autônoma e não subordinada, resistindo sempre na correria. Fazendo os corres no corre corre do cotidiano para garantir minhas necessidades básicas e tintas. Sou originária do Agreste potiguar, de uma cidade chamada São José do Campestre, mulher

afro-indígena do povo Tapuya/Guarayra. Tenho como minha maior referência minha bisavó Ramira, mulher de poder e conhecimentos ancestrais, historiadora que me ensinou que ancestralidade não se compra em livros, mas no escutar. Como uma boa ouvinte, escutei muitas histórias e assim fui me localizando com um ser, uma mulher racializada. Me reconheço como identidade originária desde muito cedo, desde a pré-adolescência.

Quando comecei a morar na capital do Rio Grande do Norte, Natal, sempre prestei atenção nos muros, principalmente quando andava de ônibus. Fiquei apaixonada e falava para mim mesma: “um dia vou fazer também”.

No final de 2012 e principalmente no ano de 2013, fiz minhas primeiras intervenções, passando pelo lambe e pixo. Me apaixonei pelo pixo. Em seguida, comecei a pintar. Em 2014, comecei meus estudos de corpos velhos, em específico as senhoras, com inspiração na orixá Nanã, minha maior referência junto com minha bisa Ramira. Desde então, espalho essas senhoras nas cartografias da cidade e por onde perpasso.

Em 2015, comecei meus estudos com as cicatrizes e focando nos corpos. Nesses corpos marginais, silenciados e invisibilizados. Comecei a colocar na gira temas como o câncer de mama, apêndice, cesariana e outros. Sendo a pioneira nos estudos das cicatrizes nas ruas.

A “Véa” surgiu depois de um plágio, na qual ocorreu um apagamento da minha trajetória nas ruas e nas artes. Deixo aqui minha indignação, porque artistas originários e pretos sempre passam por essas violências, entre outras, e continuamos na margem. E quando falamos das violências ainda somos mal vistos. E a nossa ascensão é triplamente mais difícil, até porque vivemos numa sociedade racista, machista e xenofóbica. Com isso a Véa Carrancuda vem braba, não é a toa que é uma carranca, e espelha tudo que emana. E também foi fundamental para protagonizar, na minha arte, minhas origens.

Comecei a espalhar os estudos de grafismos, que é também minha linha de pesquisa de vida, e unir minhas forças a partir de minhas raízes. A Véa Coroca é simplesmente uma das minhas maiores crias e minha carranca, que me levantou de um momento tão frágil e me leva a lugares que jamais imaginaria chegar. Sou grata

aos encantados que me protegem e limpam meus caminhos, como também meus ancestrais, que hoje mais que nunca compreendo que não se foram em vão, e que faço jus ao chão que piso!

Àsè!
Vêa coroca!

FIGURA 1 | CorpX marginal, 2015, Pium (RN)



FONTE: acervo da autora.

FIGURA 2 | Corpex Marginal, 2017, Rocas/Natal (RN)



FONTE: acervo da autora.

FIGURA 3 | Agro é câncer, Agro é Veneno, Agro Morte, 2019, Poço Branco (RN)



FONTE: acervo da autora.

FIGURA 4 | Salve Saci, foda-se o Halloween, 2021 Natal (RN)



FONTE: acervo da autora.

FIGURA 5 | Versão escorrida, 2021, Açú (RN)



FONTE: acervo da autora.

FIGURA 6 | Olhos que tudo vê, 2022, Natal (RN)



FONTE: acervo da autora.

FIGURA 7 | Versão Pixelada com escorrida, com cobra coral, 2022. Pipa (RN)



FONTE: acervo da autora.

Referências

GORAYEB, A.; ANDRADE, A. J.; SILVA, E. V. (org.). Cartografia social e cidadania: experiências de mapeamento participativo dos territórios de comunidades urbanas e tradicionais. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2015.

9.

Vozes indígenas

Junior Cardeal

Não poderia iniciar esse texto sem primeiramente agradecer aos que vieram e bravamente subsistiram antes de mim, permitindo-me, portanto, resistir no presente. Dos povos originários que lutaram para não sucumbir nas matas, muitos ocupam as favelas, construções nos morros, escadarias, vielas e becos, frente a uma nova roupagem do racismo, que se alimenta da manutenção da miséria e negação de direitos básicos.

A história do Brasil que não é contada e a negação da origem indígena do território brasileiro produzem um distanciamento no reconhecer-se indígena, cenário agravado quando pensamos em contexto urbano, haja vista que o discurso colonialista categoriza o ser indígena baseado em estereótipos discriminatórios. As lutas por reconhecimento e pela valorização da identidade dos povos tradicionais ultrapassam as barreiras da história. O grito dos povos oprimidos e marginalizados segue ecoando, seja na aldeia ou na cidade.

Após mais de cinco séculos, a estratégia racista de apagamento ganhou uma aparência mais discreta e sutil, de forma a alcançar o campo intelectual e midiático, influenciando a opinião pública com falácias baseadas em ódio e intolerância. A disputa de visões de mundo e narrativas é uma realidade e tem impacto direto sobre os rumos tomados pela sociedade.

A arte, que sempre acompanhou a história humana, carrega nos desenhos rupestres nas paredes, esculturas e modelagens, as primeiras expressões artísticas de que se têm notícias, que contam a história e dizem muito sobre a organização social de cada povo, cultura e ferramentas de disseminação das vivências intergeracionais.

O ser humano contemporâneo continua pintando, se expressando e exercendo sua função social no ambiente em que vive. Os códigos e as artes que nossos ancestrais marcavam nas paredes das cavernas são hoje ressignificadas nas manifestações artísticas realizadas no espaço público, como o *Graffiti* e a Pichação nos muros dos centros urbanos, sendo comunicação e expressão de ideias, narrativas e manifestação e protesto pelo direito à cidade, direito este negado à parcela pobre da população.

Cultura oriunda dos territórios periféricos, o Hip-Hop atua como fortalecedor da autoestima e reconhecimento de valores das populações afro-latinas, contemplando pessoas indígenas e pretas, historicamente marginalizadas e prejudicadas pelas táticas genocidas do modo operacional racista. A ideia norteadora do Hip-Hop é a contestação e protesto contra opressões e segregações, além da reivindicação da dignidade, dos direitos e do reconhecimento da necessidade de reparação histórica. Os cinco elementos da cultura Hip-Hop são o *Graffiti*, o *Breaking*, o DJ, o MC e a Informação, e abrangem as diversas linguagens artísticas, nos âmbitos visual, corporal, sonoro, vocal e intelectual, respectivamente.

O *Graffiti* é o elemento visual do Hip-Hop, e caracteriza-se pelas tipografias de letras e personagens em paredes, muros e demais construções urbanas. As artes que preenchem os cenários urbanos compõem verdadeiras galerias a céu aberto, representando a diversidade de identidades, realidades e vivências da cena artística e da população periférica, que constrói sua cultura particular e leva a voz dos subúrbios a outros espaços da cidade. As artes visuais têm a capacidade de impactar as pessoas das mais diversas faixas etárias. Seja de maneira positiva ou negativa, não há como ficar indiferente a uma obra artística, de alguma forma ela age na produção de pensamentos e no subconsciente.

O Hip-Hop surgiu no início da década de 1970 nos guetos de Nova Iorque, a partir de encontros promovidos por grupos afro-latinos que resistiam à falta de acesso e oportunidade, criando suas próprias opções de lazer, cultura e entretenimento, através da discotecagem, poesias, danças e intervenções visuais nas paredes. Rapidamente ganhou o mundo, atuando em todos os territórios periféricos e escancarando a desigualdade e pobreza das quais nenhum continente está livre. Em meio à necessidade de transmitir as ideias revolucionárias desenvolvidas durante essa construção, surgiu o que ganhou o nome de pichação ou pixo, que são nomes, mensagens e personagens (marcas) nas paredes das cidades, como forma de reivindicar os direitos negados.

Ao longo do tempo, com o aperfeiçoamento das técnicas de spray, possibilitando o aumento de cores nas intervenções, desenhos nas paredes passam a ser observados: eis o surgimento do *Graffiti*. Ele é caracterizado pela contribuição à conscientização através da arte independente, gratuita, popular e ao ar livre. O *Graffiti* encontra na arte visual liberdade de expressão e a facilidade de visualização para transmitir informações a quem ela geralmente não chega.

A potência transformadora do *Graffiti*, na relação com o mundo e na autoestima das populações periféricas e faveladas, é perceptível na forma como o movimento Hip-Hop cresce e se desenvolve ao longo dos centros urbanos, cada dia ganhando mais espaço na cena artística suburbana, principalmente na juventude residente em áreas de vulnerabilidade social, nas quais racismo e desigualdade atuam sem nenhum tipo de limitação. O modo operante do racismo estrutural determina quem exerce papel de protagonismo na sociedade, quais parcelas da população e quais grupos sociais terão privilégios e oportunidades.

A forma vil como o racismo interfere na sociedade afeta diretamente o povo indígena, uma vez que diversas discriminações e estereótipos são associados ao indivíduo quando se autodeclara indígena. As tentativas de deslegitimação são diversas, desde a negação de demarcação de terras aos discursos de inexistência de populações indígenas em contextos urbanos.

Aliado ao racismo, a intolerância e a ganância destroem e matam a natureza, contribuindo para que populações inteiras sejam dizimadas e, junto com elas, suas culturas e estilos de vida. Essas violências não apenas comprometem o bem viver e a continuação dos saberes ancestrais e originários, como dão margem aos ataques tanto de latifundiários, garimpeiros e madeireiros quanto da especulação imobiliária, que sustenta o plano de extermínio dos povos originários, provocando disputas por território e descaracterização de paisagens nas áreas urbanas.

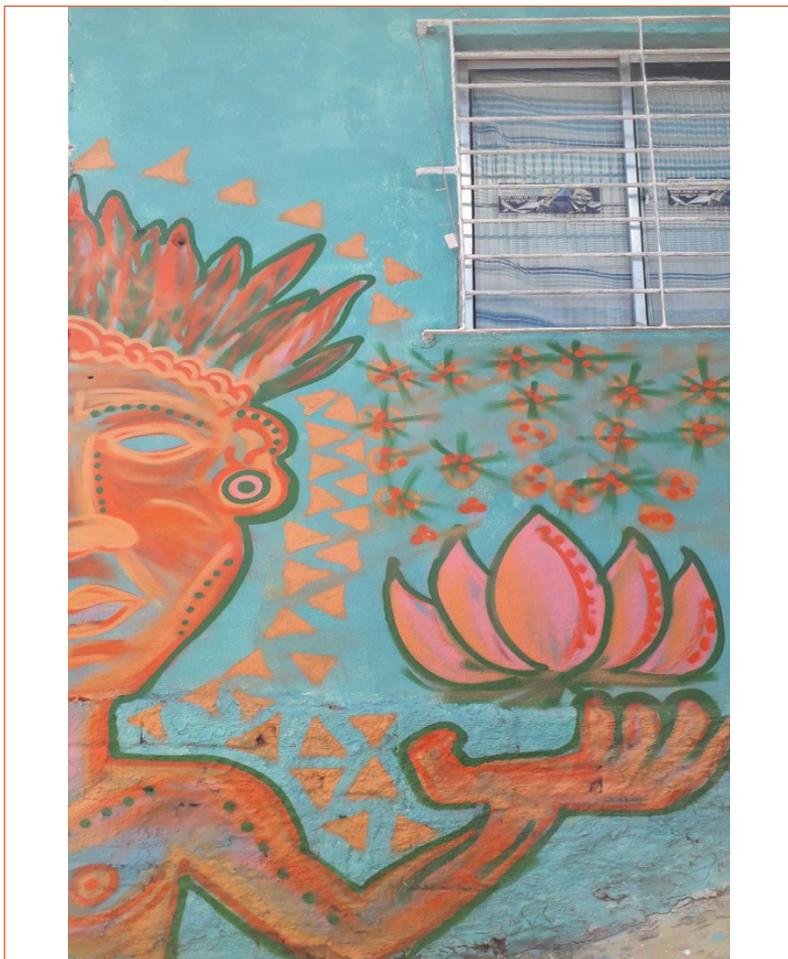
Desta forma, considero o *Graffiti* um elo entre a arte e as populações invisibilizadas, que encontram nos personagens e escritos novas formas de ver o mundo e de se perceberem nele a partir de reflexões acerca de aspectos da sociedade, que geralmente não são problematizados nos espaços de acesso popular. Por meio da cultura periférica vislumbra-se uma autoestima forte, conhecedora da sua história, da sua cultura e da sua identidade.

FIGURAS 1 E 2 | Cacique Xicão Xukuru - Líder indígena de Pernambuco, referência na luta por território e pela causa indígena na luta contra o latifúndio, morto em emboscada



FONTE: acervo do artista.

FIGURA 3 | Graffiti realizado na comunidade do Candeeiro, bairro Ibura, Recife, Pernambuco, 2018. Olhando com atenção, na janela há adesivos do pior presidente que o Brasil já teve que suportar. Era a semana que precedia o primeiro turno das eleições presidenciais daquele ano. Após um bom diálogo e argumentações, consegui a autorização do morador para fazer um guardião indígena na residência



FONTE: acervo do artista.

FIGURA 4 | Graffiti realizado no Centro Comunitário Mário Andrade, em 2021, poucos meses após visitar o local, como forma de ação social de revitalização do espaço que presta assistência a quase 200 famílias da comunidade Paz e Amor e redondezas, no Iburá de Baixo. A intervenção artística foi a força motriz para que eu me aproximasse de forma efetiva do espaço e me engajasse nas lutas do Centro, hoje sou membro da diretoria, atuando na Coordenação de Comunicação e Cultura



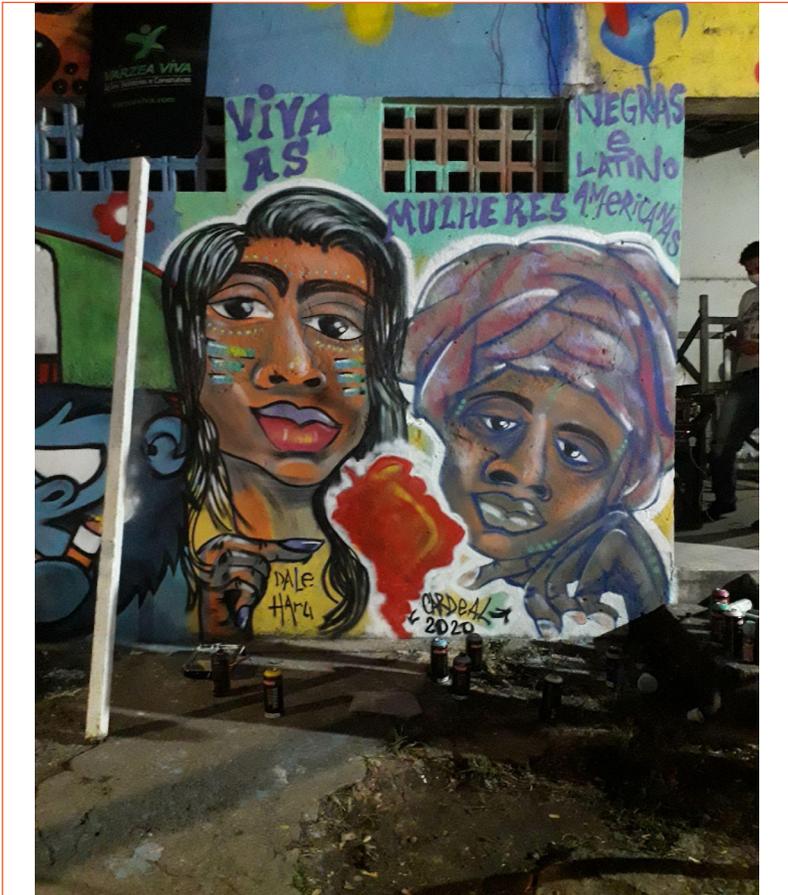
FONTE: acervo do artista.

FIGURA 5 | Graffiti realizado na Ilha de Edição da Rádio Boca da Ilha - A rádio que não tem papas na língua. Feito em 2020, representa a resistência dos povos tradicionais na Ilha de Deus, que é um território pesqueiro e quilombo urbano da cidade do Recife



FONTE: acervo do artista.

FIGURA 6 | Retomada e revitalização da Associação de Moradores de Várzea, zona oeste do Recife. Moradores da comunidade, representantes de movimentos populares, ocuparam a associação na pandemia de 2020, movidos pela necessidade de dar funcionalidade a um espaço comunitário que se encontrava em situação degradante, entregue ao mais completo abandono. Para demarcar a luta no território e retomar suas atividades, o mutirão de Graffiti revitalizou a fachada do espaço. Eu estive desde o começo da organização para a ocupação e o mutirão iniciou-se na semana da mulher negra e latino-americana, a quem dedico esta homenagem



FONTE: acervo do artista.

FIGURA 7 | Um dos graffitis expostos na Galeria Urbana de Arte do Ibura, desenvolvida em 2021 com o incentivo da Lei Aldir Blanc, realizada no bairro do Ibura, de forma a resgatar a autoestima das favelas e periferias e o reconhecimento da sua história



FONTE: acervo do artista.

FIGURAS 8 E 9 | Graffiti realizado na comunidade de Três Carneiros Alto, em 2021 no bairro Ibura, na delegacia abandonada no território. Foi feito sem autorização, mas até os policiais quando passaram em operação, viram e elogiaram



FONTE: acervo do artista.

FIGURAS 10 E 11 | Guardião de Caruaru, realizado em novembro de 2022 na 1ª edição do Resgate suas Cores, evento de arte urbana no qual fui convidado para estar contribuindo com minha arte



FONTE: acervo do artista.

10.

Taowás: expressões artísticas Karão Jaguaribaras

Merremii Karão Jaguaribaras



A cosmologia dos Karão Jaguaribaras através das taowás, pinturas e grafismos fixadas em corpos

Taowás: linguagens fixadas em corpos. É assim que meu povo Karão Jaguaribaras chama a Arte que nos envolve/veste/conecta, é assim que chamamos os grafismos e pinturas. Tudo vem de inspirações que fogem dos padrões da sociedade colonizadora. As expressões artísticas feitas pelo meu povo ultrapassam a estética, adentram na espiritualidade/vida/sentimentos/estadia e são heranças repassadas desde a ancestralidade.

Ao mesmo tempo, são escritas em formato de grafismos e pinturas, cuja tradução pertence aos Karã Jaguaribaras. Nós sabemos como interpretar os códigos existentes nas Tawoás, elas trazem as linguagens ancestrais ainda vivas na nossa cultura. Integram a língua escrita acompanhada por simbologias que nos permitem um aprofundamento e diálogo com a diversidade. Fazem parte do Kalembe: o eterno lembrar, aquilo que não se pode esquecer.

Trago aqui, para registrar, o exemplo de minha avó Nazaré, que enfeitava as plantas com objetos brilhantes. Para ela, os enfeites representavam os brilhos astrais, o ciclo feminino e a luz irradiada pela fertilidade. Nesta arte ela pedia para que o mundo fosse cada dia mais brilhante como a noite que ela presenciava antes de ter seu território invadido. Neste ato ela já carregava em sua essência a Curadoria, como chamamos atualmente, na qual ela articulava e organizava cada objeto nos devidos lugares e estavam representados como exposição e captadores de energias. Cada planta, objeto, linhas representando a ligação, estavam em seu devido lugar. Outra referência é o meu avô Manoel Carneiro, como era conhecido, que com suas profecias de inverno, entendia a linguagem do tempo e pintava sua casa com tintas naturais extraídas da Natureza, com cada cor representando uma fase da vida.

A partir do momento em que abrimos nossa mente e percebemos que a vida não começou no nosso nascimento, que não somos os primeiros e únicos seres terrestres, vamos perceber que a ancestralidade está conectada a cada arte que fazemos, ela é o mapa central do autoconhecimento, ou seja, você irá se conhecer a partir do momento em que abrir espaço para entender a ligação que cada um de nós tem com nossos ancestrais, entender que nosso umbigo é uma cicatriz de uma linha que nos liga a uma outra vida, ou seja, para existirmos é preciso estarmos conectados a uma outra vida e as artes fazem parte dessa genealogia, ela é um elo com os sagrados, uma das linhas que temos para nos conectarmos com outras e diversas vidas.

Apesar de tentarem silenciar meu povo diversas vezes, nunca me ausentei da minha identidade indígena, sempre tive ciência da história, cultura e práticas de meu povo e dos meus ancestrais. A árvore genealógica não foi rompida, os ensinamentos continuaram sendo

repassados em segredo e hoje me sinto fortalecida para mostrar uma das práticas de meu povo, que são o uso das Taowás (grafismos e pinturas). A arte germina em meu sangue como uma herança ancestral, tenho um nome étnico *Merremii Karão Jaguaribaras*, que significa serpente de várias faces e ser artista visual é uma das minhas faces.

A oralidade e a simbologia são bastante fortes entre nosso povo, nossos troncos velhos são responsáveis por repassar a cosmologia da nossa cultura. As crianças crescem sabendo da importância de usar os grafismos e as pinturas, principalmente por ser língua escrita em códigos (língua mantida e preservada entre meu povo). Parte das Taowás são narrativas ilustradas em códigos que meu povo consegue traduzir. Repassar este saber entre o povo é a forma de preservar a existência dessa escrita, bem como o fortalecimento da nossa encantaria, permitindo a conexão com os encantados.

É importante entender que os grafismos e pinturas indígenas dos Karão Jaguaribaras não são apenas ornamentação ou estética, são linhas de ligação que nos conectam a outros ambientes e protegem vários mundos. Dependendo da ocasião são também manifesto estampado em nosso corpo como grito de Guerra. Cada povo possui sua particularidade quanto aos significados e formas de uso desta arte ancestral. Ressalvo a importância de entender a diversidade que é a Arte indígena, sem generalizações.

FIGURAS 1 E 2 | Tawoás pintados nos corpos



FONTE: registro fotográfico de Gleidison Karão Jaguaribaras e Chiquinha Karão por Iago Barreto e foto das mãos de Merremii Karão Jaguaribaras por Gleidison Karão Jaguaribaras.

O colonialismo e a arte indígena

Nós povos indígenas lutamos pela diversidade e essa diversidade fere o sistema colonial, fere o mercado capitalista, põe em risco a simbologia do dinheiro. Por isso a ânsia de quererem nos apagar. Tentar entender como o mundo foi construído é a base fundamental para a desconstrução do que foi impregnado. A partir da construção histórica dos ensinamentos é que podemos tirar uma base de como surgiu o ser humano civilizado, para que, e com qual função estão integralizados.

Para buscar a descolonização de forma coesa, é pertinente que se entenda a visão evolucionista. Procurar compreender e analisar essas relações impostas sobre nossa conjuntura e em qualquer contexto social, se refere a trazer uma compreensão que vai além dos comportamentos naturais dos grupos. Este contexto era para ser um conhecimento adquirido de forma inviolável, porém percebe-se que essas estruturas explícitas do que se diz “meteorologia moderna” perpassam apenas como as influências da natureza no humano, acabando por separar em níveis, matérias, disciplinas, a fim de limitação intelectual.

O colonialismo trouxe para nosso meio outra forma de entender a arte, a negação de sentimentos foi uma dessas heranças, além de uma criação de individualização. Vejamos a criação das crianças, a forma em que os indígenas foram inseridos na sociedade e suas histórias distorcidas nos processos históricos nas áreas de educação. Entre outras questões que foram modificadas, num sentido de apropriação familiar. Assim pude analisar alguns fatos, surgindo os seguintes questionamentos:

- Quem nos separou por gênero/raça/cor?
- Quem ou o que nos move?
- Quem adormece nossas memórias?

Diante disto posso perceber como a padronização interferiu na nossa diversidade. A cronologia ocidental adentrou em nosso meio e fez diversas modificações, trazendo com elas grandes perdas e massacres como: perdas linguísticas; perda dos saberes medicinais; das tradições; da união coletiva; e limitação no conceito da palavra Arte.

Sabemos que fora das nossas vivências há diversas visões, positivas e negativas. Muitas pessoas têm interesse em saber o significado de nossas artes e sua importância, outras só querem usurpar e usar de forma indevida, como estética, no sentido de lucrar na indústria cultural. Poder estar escrevendo sobre a arte de meu povo e repassá-la para além de minha aldeia é uma forma de educar as pessoas e fazer entenderem que a diversidade é algo que merece ser respeitada, valorizada e que cada simbologia expressada possui uma mensagem.

Muitas pessoas jogaram para mim a seguinte indagação:

- O que é ser indígena e o que significa a luta indígena?

Ora, entender o conceito de ser indígena é o mesmo que categorizar-me a uma identidade, sendo esta condição hoje uma forma de identificar minha maneira de viver. Esse padrão não foi colocado por mim, nem pelo meu povo, e muito menos pelos meus ancestrais, mas por uma sociedade que se adentrou em nossos meios estereotipando quem vivia de forma diversificada.

Já a palavra luta vem com diversos sinônimos, sendo ela uma refração em nossos meios, virou também uma necessidade, se não a abraçarmos ficamos para trás. Não escolhemos lutar, acredito que ninguém escolheu Guerra, mas as atrocidades causadas e as desigualdades fazem com que utilizemos a luta como uma arma de defesa. Lutar para mim é defender minha ancestralidade, é dar continuidade ao que foi tentando ser retirado de nós de forma agressiva, lutar como um indígena é alimentar, plantar e regar uma semente de esperança, lutar para mim é evitar a extinção.

A arte indígena como manifesto

A arte contribui para luta indígena uma vez que ela é usada como manifesto, sendo também uma forma de descolonizar as estruturas impregnadas. É uma forma de expressar nossas linguagens de diversas maneiras, no rosto, no corpo, nas vestes enfim, representando a identidade de um povo. As expressões artísticas são parte integrada de nossas lutas, é uma via de identificação social. Através

delas conseguimos identificar os povos e as suas particularidades A arte é também uma arma de resistência, através dela podemos mostrar nossa diversidade, a forma de identificação, estrutura, categoria, essência e valor. Tudo isso pode ser lido nos fazeres artísticos de cada indivíduo que usa desta categoria para transmitir linguagens.

Esta taowá foi feita para um manifesto que fizemos a favor da educação. Neste ato diversos povos se reuniram protestando contra os cortes feitos. Nós, povos indígenas, fizemo-nos presentes nesta luta, pois a integração de povos indígenas nas universidades tem sido uma importante ferramenta na resistência e fortalecimento de nossas raízes.

FIGURA 3 | Manifesto a favor da educação em UNILAB-CE por Merremii Karão Jaguaribaras



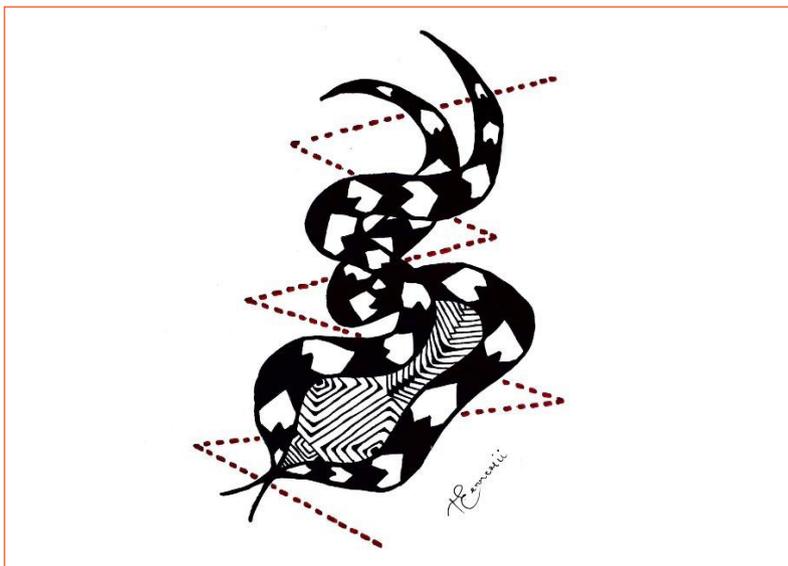
FONTE: registro fotográfico de Iago Barreto.

A arte indígena como educação ambiental

A arte atua também na questão da educação ambiental. Trago em forma de Taowá (grafismos e pinturas) a representação da *Serpente Muçurana*, uma serpente muito perseguida pelas populações

humanas que desconhecem sua importância no ciclo da vida, por conta disso sua presença nos habitats de origem está tímida. Esta Taowá traduz a filosofia de vida da *Serpente Muçurana*. O traço em vermelho mostra o caminho que foi traçado pelo ser humano e representa PERIGO a sua vida e que ela se encontra ameaçada de extinção por falta de educação ambiental.

FIGURA 4 | Taowá MUSSURANA



FONTE: Merremii Karão Jaguaribaras.

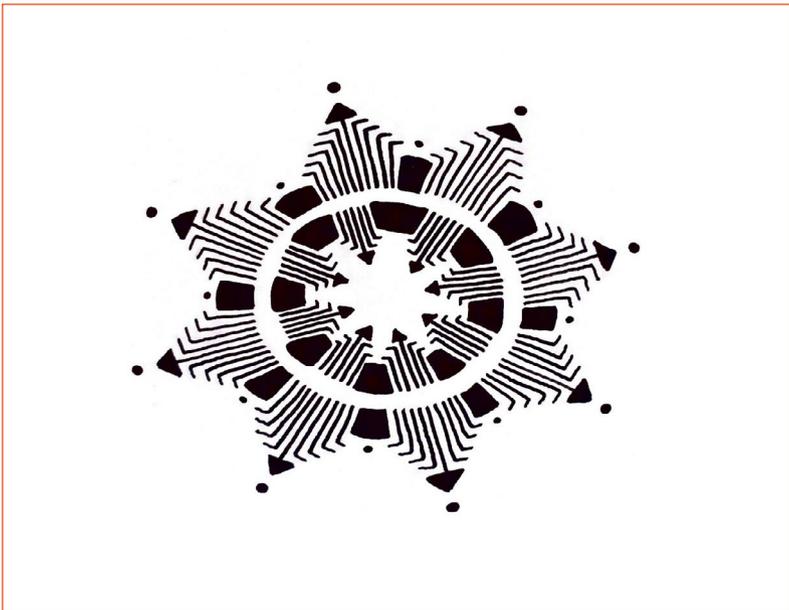
Quando falamos de arte não dá para falar apenas de um corpo presente, de narrativas próprias, mas de um conjunto que se gera durante um discurso produzido em rodas de conversas, rituais, vivências, contações de histórias, pinturas corporais por exemplo. O ouvir faz parte da construção artística, os objetos estão em constante mudança e nós também fazemos parte desse processo e transformação.

Entender a Arte como parte dessas transformações é importante, pois ela entra na categoria de linguagens que narram momentos.

Trago aqui uma memória de um momento que tive no laboratório de artes visuais em porto Iracema das Artes, Fortaleza-Ceará, na mediação de Sandra Benites, na qual ela falou da importância de dar nome além do que já se tem, e jogou para nós a seguinte indagação: “Qual nome vocês trariam para representar o que vocês fazem hoje além da palavra ARTE?”

Achei essa indagação superimportante, sabemos que a arte se inseriu em um contexto colonial, como sofreu e ainda sofre com ideologias eugênicas, em que um público específico elitizado tem garantia de espaço. Porém essa realidade vem mudando, quando esses espaços estão sendo ocupados por indígenas, LGBTQs, negros, enfim. Essa indagação me fez refletir sobre como minha cultura vê a Arte e como ela está representada. A arte indígena é ancestral e muitas vezes são reveladas em sonho. Quando isso acontece é pela rememoração de um traço que um ancestral nosso fazia, pois em nosso sangue correm também as memórias de nossos antepassados.

FIGURA 5 | Taowá



FONTE: Merremii Karão Jaguaribaras.

Códigos ancestrais

Ela surge coberta de códigos	Esses códigos envolvem corpos
Passando pelas minhas veias	Mostrando os limites dos tempos
As linhas que costuram os mundos	Revelando sua posição
Me conectando aos sagrados	Penetrando nas mentes divinas
Ela surge coberta de falas	Libertando da solidão
Penetrando na mente voraz	São os códigos dos ancestrais
Levando suas mensagens	Trazidos nas vozes do silêncio
Pelas águas que caem no mar	Que escuto toda vez que me deito
Ela surge de dentro da mata	No colo da sagrada Mãe
Trazendo todo seu saber	Sagrada Mãe Terra
A escrita em forma de códigos	Que alimenta seus filhos
Buscando nos envolver	Que abraça nossas cores
Como as sombras que brotam as sementes	Respeitando nossos valores
Como a chuva que lava a terra	Sem olhar as diferenças
Como o vento que sopra os horizontes	Impostas pela consciência
	Daqueles que não entendem
	O valor da existência

Logo, tomo consciência de que não podemos nos acomodar para que os fatos históricos não perpassem a um padrão regrado pela colonização, a cronologia precisa ser alcançada conforme a realidade existente no território. Assim percebemos que a tradição oral dos povos existentes, que guardam os saberes locais, se faz importante para desmistificar teorias que usam de suas interpretações pessoais para transcrever fatos observados e as vezes existem até olhares discriminatórios, que desfavorecem as narrativas originárias.

A arte indígena possui o espírito da diversidade e não pode ser resumida a fatores que enumeram as estruturas existentes, pois possui uma riqueza ancestral que precisa ser respeitada e narrada de tal maneira que seja refletida conforme a realidade contada/exposta pelos guardiões da memória que vivem a cultura.

11.

YbyráTyba: notas sobre cultivos híbridos y outras memórias da seiva¹

Dyó Potyguara

localizo-me agora num ponto da terra cujas margens a leste são banhadas pelo oceano atlântico sul, morada de divindades, grande berçário y também cemitério. adensam o caminho dessa encruza a relação com o trópico de capricórnio, o sul global, o bioma atlântico quase extinto na demanda humana civilizatória y toda história originária y em diáspora que se conectou por aqui.

numa autorreferência a essa relação de espaço-tempo e memória, exponho tratos de cura realizados com a paisagem, reverenciando uma estética coletiva da terra y suas corpas diversas numa configuração performativa de biofilias atlânticas.

o que te afeta nessa paisagem?

as primeiras perguntas são quase sempre íntimas.

algumas perguntas surgem no percurso da paisagem:

*qual a latitude y longitude das memórias que te atravessam?
adentre a mata.*

¹ Texto escrito em 2022, publicado em inglês na plataforma <https://www.artseverywhere.ca/author/dyopotyguara/>

*perceba o fluxo sonoro, o ar, a matéria
como se fosse a terra seu reflexo mais ancestral
gere uma zona de afeto temporária com a paisagem*

dedicar tempo nesta troca para perceber-se paisagem mantenho em meus cadernos ao longo do caminho algumas notas de quando fui árvore. realizadas em luas específicas, destinadas a espaços y tempos variados, desorganizadas para que embaralhadas em dado momento sua abertura ocorra como numa consulta ao tarot. escritas de sonhos, que quando banhadas de sol atualizam um tipo de permanência, algo sobre sonhos em fotossíntese, pois ampliam a sensação de continuidade ao receber essa luz. *quer dizer que alguém as movimentou, as abriu.* quando a palavra gira, algo em torno de um ritual é proporcionado. algo sobre partilhar o sonho, aqui um sonho-ação.

enquanto escrevo, em outros pontos de Abya Yala, especialmente na região do Brasil, territórios são invadidos com o consentimento do atual governo. a mineração avança consumindo ecossistemas, abrindo feridas na Terra, envenenando os povos dessas florestas. enquanto escrevo centenas de parentes, de todos os biomas do Brasil estão em Brasília, capital federal; na permanente luta por suas vidas cuja relação existencial com os territórios seguem ameaçados.

me pergunto quais dispositivos posso sonhar na demanda violenta desse estado?

*sonhei que quando aterro meus pés na terra fértil y fresca, trocamos segredos entre nossas caminhadas y coreografias.
o solo do qual germinei, saí, os que transplantei, andei, o que me encontro agora, enraizando.*

algumas perguntas surgem no percurso de materialização do sonho.

*tens alguma semente em mãos agora?
se não agora, tens alguma em casa?
já se perguntou a origem dessa semente?
quando foi a última vez que você plantou?*

composição anti monocultura

no lugar em que estou perceber-me parte do bioma é ter a consciência de que há uma cena repleta de corpos humanas ou não, que envolvidas de brilho solar y seiva lunar, transmutam as formas de reter o olhar, a carne y o por vir destrutivo, por meio de gestos visíveis y invisíveis reorientam aspectos da vida, reencontrando na paisagem da pele os caminhos

já percorridos y nas linhas das mãos os que serão escritos, da raiz dedos do pé ao topo do corpo em simbiose com cipós, galhos, mudas; uma comunhão íntima y antiga entre espécies do mesmo quintal.

perceba-se compositora da diversidade, consorciada entre culturas nos canteiros de nossa mãe terra. fabular com as plantas que convivo, como se pudesse em algum momento tecer linguagens em comum me torna compreensível a essa percepção. preservo essas memórias quando lembro, memórias de quando fui árvore...

quando cortada ao meio, parte de mim chegou em uma cidade muito desenvolvida nos quesitos poluentes. repartida y pesada circulei nas estradas até adentrar algumas lojas, casas y galpões.

a essa altura a seiva já havia estancado y a memória já não era minha por mais parte que fizesse dos empreendimentos.

quando cortada ao meio, a outra parte apoiou-se nas raízes mais próximas, considerando regenerar com o tempo com a seiva y com a luz.

regenerar é algo pertinente para nós, filhas da terra.

em qual lua que estamos hoje?

aqui está a memória da corpa árvore, cujas sementes em uma muvuca de outras culturas contorcem a terra num processo de retomada, germinando no grafismo da escuridão interior do solo ao clarão de nossa biosfera.

pergunto da lua pois é necessário.

é ela quem influi no correr da seiva y para regenerar a memória vegetal,

proponho a lua cheia uma vez que nela estamos completas.
em outras fases nossa troca pode passar por outros processos, como a germinação, podas, compostagem, entre outras.

qual a floresta mais próxima de você?

qual a distância entre o lugar que você está agora até lá?

retornar à mata como parte integrante da memória desse ecossistema.

a corpa árvore retoma nos cabelos o sentido das copas frondosas, que dão sombra, incorporando outras corpas, considerando espacialidades possíveis para bromélias, jiboias y outras que trepam mata adentro.

na lua cheia compartilhamos poderes, no desejo manejo das trocas carrego sementes para cada trança num ritual de conexão y dispersão.

na mata pública, convido ao encontro, alimento, ofereço, transplanto, ancoreo y recebo, incorporo, regenero y revolto.

notas para a aparição e ritual:

na lua cheia, realizo uma caminhada da cidade ao interior da floresta mais próxima,

carregando sementes e fios.

no interior da mata, o cabelo é trançado envolvendo as sementes junto às outras árvores. há um movimento de permanência (antes, durante, depois) há um recorte das tranças ao final da permanência, na medida em que venta/chove, as tranças liberam as sementes no espaço.

parte importante desse movimento com a Terra é que possamos estar alinhados ao clima da região em que se habita. o dia que escolhi para realizar esta ação estava ameno...

Lua cheia de Abril, outono. outro detalhe mais que importante nesse processo é buscar realizar com segurança e respeito.

por convivência, conheço bem a floresta vizinha.

o ritual foi realizado em uma das pequenas trilhas do horto municipal de Niterói, RJ, a floresta mais próxima do lugar em que me encontro no momento desta escrita. correalizado com Leticia Rocha, Thainá Iná, Mapô y outros querides que seguiram a trilha até o ponto de ritual y acompanharam o movimento, a quem agradeço profundamente, em especial minha amiga Leticia Rocha, que com toda sensibilidade trançou-me à generosa floresta.

enquanto os fios do meu cabelo eram trançados aos fios vegetais, incorporamos as memórias que costuramos a partir da seiva. as árvores como pilares desse mundo, sustentando o céu, ancorando a pele terrosa adentro, nossa hidrografia coordenada pela Lua em sintonia com as marés do oceano há poucos quilômetros de nós. algo sobre retornos. retomadas.

FIGURAS 1 A 6 | Registros da performance-ritual YbyráTyba







FONTE: acervo da Autora, fotos de Thainá Iná.

12.

Xamanismo, poesia, ancestralidade

Carlos Eduardo de Araújo

O xamanismo se torna uma expressão estética da vida de olhar sensível que permite adentrarmos na floresta de si, caminhar como um puma e voar, pairando sobre compreensões do ser em interação com o todo, rumo ao inefável.

O xamanismo apresenta um modo de sentir, experimentar e pensar a vida, estabelecendo outro tipo de relação com a natureza, longe do utilitarismo e da dominação mercantil. Carrega saberes que revelam valores cosmoéticos importantes e imprescindíveis para a sustentabilidade do planeta, como solidariedade, partilha, cooperação e a ideia de comunidade (ARAÚJO, 2022b).

Esses saberes confrontam o pensamento racionalizante e pragmático, que trata a natureza apenas como matéria-prima e mercadoria, promovendo uma exploração insustentável que esgota as possibilidades de reabilitação dos seus processos cíclicos. Xamãs e indígenas sinalizam a necessidade de mantermos a nossa coesão como comum-idade, retomando a cosmovisão que compartilha e que vive com o espírito da floresta.

O livro de poesias *Infinito* (2022a), de minha autoria, artista indígena e produtor cultural de Ceará-Mirim (RN), reúne poesias e ilustrações afluadas ao longo de dez anos de imersão na arte

xamânica, na busca ancestral e na contemplação da vida. Concentrado na poética que expressa a força da natureza e a condição humana, os poemas se tornam sobrevoos em questões existenciais enraizadas em saberes ancestrais, espirituais e vivências.

Nesse livro, o xamanismo traz sua força e nos inspira a pensar-mos que é possível vivermos de outra forma, mais próximos da infinita poética da vida, reconhecendo o Infinito que somos todos nós.

A poesia da vida é infinita. São infinitas as formas de amar, de sonhar, de pensar e de criar. A potência e a poética da vida são infinitas. É com este sentimento estético sobre as coisas do mundo que as poesias do livro nos contaminam e convidam para celebrar a arte de viver, embasada numa literatura sobre o tema do xamanismo e tendo como fonte maior de conhecimento a natureza.

A natureza poética

A águia sobrevoa e paira, majestosa e atenta. É o sinal de que estou protegido, guiado pelas forças ocultas da vida. Rastejantes me indicam a hora de concentrar forças e seguir. Nas águas sinto a criatividade pulsar na correnteza, nas veias de um espírito aberto. O fogo me fortalece e me fala o que fazer com a firmeza da chama.

É assim que a natureza, esse pedaço maior do homem estendido, me poetiza a vida e eu retribuo com poesia. A antiga sabedoria se concretiza: somos um fio dessa grande teia da vida.

As jornadas pelo infinito de mim e pela infinitude do universo me dissolvem as fronteiras e me elevam para formarmos um só, traduzidos em letras, frases e pensamentos. Assim apresento, penso, a força deste livro de poesias, com todo seu fluir que nos mantêm vivos, ao compor e recompor nosso ser, numa constante metamorfose. O rio que sou não permite paradas.

São correntezas, gamboas e cachoeiras que desembocam no mar, o destino de todos nós. É nesse espírito que destino estas poesias e desejo que sejam lidas com esta mesma força que o universo me concedeu. Poesia antes de tudo é vida, amor e sabedoria em expansão.

Acredito que esse livro é um verdadeiro voo do xamã que habita em mim. Acredito que minhas poesias são ecos de antigos poetas, xamãs, andarilhos e tantos outros que experimentam a vida de forma sensível, onde a seiva do amor nutre o existir e apresenta suas flores e frutos em poéticas xamânicas. Esta memória Ancestral é, assim, uma chama que não se apaga e se repete em mim, neste livro.

Xamanismo é poesia

É a sensibilidade que marca a sutileza da cura, entendida como intuição, sopro dos ancestrais, ou também como momento de se despir, fugir da prosa e dissolução de concepções objetivistas, partindo para um aprofundamento e abertura dos canais sensíveis do corpo e da mente. O sensível abre portais, torna os elos perceptíveis e as experiências mais capilares. Parece ser o sensível a chave do “portal íntimo”, a primeira intenção, por vezes involuntária, do xamã, para adentrar no campo sutil do outro que o procura e busca a cura.

É o principal combustível das jornadas xamânicas. A intuição, a animalidade e a sensibilidade fazem parte do arsenal tecnológico do pensamento xamânico, constituindo sua forma de construção de conhecimentos e sua ciência.

É também necessário compreender o xamanismo como arte. Uma poética que se transmuta nas orações, nos firmamentos, olhares, lágrimas, cantos; no silêncio, no abraço, no sopro, na frequência da batida do tambor, na magia do ambiente que se preenche de vibrações que chegam com uma energia positiva, compondo uma atmosfera de sentimento que provoca sensações boas, mesmo que incompreensíveis.

As transformações em minha percepção se deram ao longo das jornadas, numa transformação de minhas concepções sobre os movimentos cognitivos em relação ao xamanismo. Segui a circularidade do pensamento xamânico, que foi me ensinando, por meio das práticas e conhecimentos: aprendi a caminhar no ritmo de minhas curiosidades e descobertas. Assim, as poesias foram vivenciadas, ensaiadas, experimentadas e concretizadas.

Ensaaios poéticos

Apresento, a seguir, poesias que potencializam as vivências e são formas de ‘traduzir-expandir’ o que chegou até mim no êxtase da energia criadora. A poesia, como manifestação do sentimento estético, é também difusora da energia xamânica, ou no termo utilizado por Morin (2017) é também um ato de *xamanizar*, ao evocar magia e provocar transformações e maravilhamentos da vida.

No livro *Amor, Poesia, Sabedoria* (2005), Edgar Morin expõe que “o fim da poesia é o de nos colocar em estado poético” (2005, p. 43), estado que se manifesta pelo sentimento estético, assim como o estado místico e o estado de evocação que se alimentam dos êxtases, secretados no processo de criação. *Xamanizar* é exalar, transmitir ou contagiar os outros com a força e sentimento que a criação proporciona. É criar elos de uma manifestação de forças especiais, sofisticadas, que o humano é capaz de representar pelas artes.

O ato de *xamanizar*, um neologismo criado por Morin, alinha-se ao ato de humanizar. É um processo de expressão sofisticada do homem como um ser criador, estimulando sua plasticidade para um vir a ser em sua potência e continuar humano (indivíduo, espécie, sociedade). Estende-se nesses atos a compreensão humana de sua potência, muito além de suas capacidades/forças, sendo a poesia uma delas.

Fernando Pessoa fala que a poesia é tudo aquilo que não cabe no poeta. Entendi ser, então, aquilo que ultrapassa o que não se pode falar de forma arquitetada, pronta, acabada, ao mesmo tempo que é o processo de aflorar e transbordar do ser. É com essa força oculta da criação que a poesia aflorou nas minhas vivências, juntando-se ao substrato que compõe o xamã.

Em uma das experiências com o Kuaracy Pajé Katu, o xamã ensinou que o tambor deve ser tocado perto do coração. É um momento de sintonia especial em que um vibra com o outro ao som do grande espírito, o som da vida, do espírito dos seres encantados. O tambor abre os olhos de luz, realinha nossos centros de equilíbrio, os chakras, nossas mentes. Sintonia com a serpente de luz que caminha em equilíbrio nas diferentes forças vitais. O tambor me levou ao astral, um espaço fora do espaço comum, em um tempo sem tempo comum.

Assim afloraram estas poesias chamadas *O tambor do xamã* e
Astral:

O tambor do xamã

Pelo som do tambor
a mente vibra de cura,
realinha, desmancha e retorna.
O som que alcança a alma
ressoa no corpo, na mente, no espírito.

É assim que acenam em sintonia
as cordas afinadas,
timbres de harmonia,
que compõem a canção do ser
a recompõem de vida.

O tambor do xamã,
nas mãos e no coração,
colocam frente a frente
aquilo que nos contêm:
sombra e luz, mentores e mantos.

São cantos lunares, ritos solares
que refazem os caminhos eternos
dos antigos ancestrais.
Assim, o tambor que me expande
dispara o meu coração como um beija-flor.

Astral

A alma
se estende, sai do plexo,
para um corpo etéreo, energia plena,
que viaja por terras de evocações.

São ancestrais
que me envolvem, acoplam e descansam em mim,
distorcendo certezas, dissolvem barreiras
abrindo fronteiras no corpo astral.

Como sonho
num mundo lúcido, surgem espelhos de mim
e por cima, através da matéria,
sinto florar raios, fagulhas do ser.

Em si,
de volta à silenciosa bruma do caos,
em estado condensado que vibra a terra,
estou em plena matéria, em síntese.

Entre ilusões,
uma distopia de ser só mais uma meta,
fixo, condensado em matéria e luz
uma fuga da mente, sem corpo final.

Em uma de minhas visitas a Shangri-La, espaço do xamã Ubi-ratan, na cidade de Ceará-Mirim (RN), presenciei em um ritual os rastros e sinais de uma sabedoria antiga chamada xamanismo, que lança o chamado e ressoa até encontrar o destino. A sutileza dessa energia me mostrou o quanto esse modo de ser está vivo nos xamãs que conheci.

Assim aflorou esta poesia chamada *O Xamã*:

O xamã

Em Shangri-La se sente a força
Da floresta encantada.
Elementares ao toque do tambor
Entre estrelas que se manifestam
Na integração do céu transmutável.

O xamã está vivo e reluzente
Pairando como ave, por vezes,
Rastejante como serpente.
Durante curas e rituais,
Com o inflame do tempo esvaído,
Na couraça de um animal selvagem,
Na energia sutil, para alguns, impossível.
E com seu cajado em meio à luz
Saúda o grande Sol,
Apontando no céu um espaço
De conexões do infinito com o sagrado.
Assim, um caboclo traz a cura
E permanece o ser transmutado.
Em corpo astral uma lacuna
Ideia viva de um novo chamado.

Um dos elementos marcantes da vivência xamânica é o encontro com o que chamam de animal de poder ou de cura. O significado dessa busca tem um percurso especial de concentração, práticas e meditações. Com o xamã Rômulo Angélico, tive meus primeiros momentos de aproximação com animais em outras esferas. O que vi e senti não posso traduzir em palavras humanas, mas expressei em poesia. A busca, ao final, não é pelo animal, mas o encontro comigo, com minha forma de ser, alinhado a diferentes relações, seja do espaço onde nasci, ao planeta regente, as plantas guias de cada personalidade, até encontrarmos quem somos, nossa identidade cósmica e a força que possuímos e precisamos desenvolver para o autoconhecimento. Nessa experiência, foi preciso dançar para o espírito animal e retomar nossas consciências vividas, como linhas escritas de uma memória em nossos genes.

Assim surgiram as poesias *Um puma sobre a terra* e *Consciências vividas*, reproduzidas a seguir:

Um puma sobre a terra

Sou eu, um puma sobre a terra,
mediando a coral no interior
e ao céu, o pássaro formoso
atento aos perigos da fera.
Protetor do ignoto mundo
ocultado por seres mutantes
na transfiguração do xamã
e na alma que transcende o espaço.
Sobrevivo de um tempo escasso
de um pensamento extenso
nas teias de vidas, de reencontros,
da eterna combustão do ser.

Consciências vividas

Dias e noites reluzem
e resgatam as forças regentes
fazendo brotar, no planeta em que caminho,
energias em infinitas direções.

Os abrigos que encontro nessa Mãe-Terra
São memórias de mundos passados,
consciências vividas
nos corpos que habitei a cada século.

É essa vibração que sinto,
que me leva a várias dimensões
no caminho que estou,
entre espíritos e forças.

Sou cada vez mais guerreiro
em todos os cosmos que transmuto,
para estar cada vez mais vibrante
em cada ser que serei.

Em outra vivência, agora com indígenas Yawanawa, vindos da Amazônia, participei de cerimônias com plantas enteógenas e saunas sagradas. Pude acessar o que considero a linha de uma memória ancestral que me inspira a compreender minhas realidades anteriores, o que alguns chamam de vidas passadas do espírito. A linha da memória ancestral me mostrou a construção de minha herança cósmica. Relembro minha trajetória por diversos corpos, reinos e energias de vidas passadas, na forma de mineral, planta, animal até hoje, como humano.

Nessa compreensão, canalizei a poesia *Linha da memória*:

Linha da Memória

A água fria do igarapé
Por onde passam os fios da memória
Imprimi em mim suas linhas
Quebrando a dormência
E fazendo-me germinar.
Sou semente e muitos são.
Somos muitos!
Em solo, mãe-gentil
Que alimenta e gera,
Regenera-se em mim quem sou.
Um punhado de areia,
Um pedaço no sol,
Com água limpa
E um vento-brisa
Me animo, me alinho,
Subo firme, me estendo,
Cresço, engrosso e vou fundo
Na terra e no céu.
Me arvoredado e frutífero
Sendo linha da memória,
Gerando frutos
E novas sementes.
Assim me multiplico.

Essas e outras poesias, que se manifestaram durante e após as vivências xamânicas, possuem uma força especial quando as leio. Me vêm os cheiros, os sons, as formas, as cores e todo um conjunto de representações que se entrelaçam e formam um significado maior. O encontro das partes passa a revelar o significado do todo, que dá, ao mesmo tempo, significância a cada parte.

Poesias do infinito

Finalizo esse ensaio com uma questão que tento responder em seguida: O que aprendi com os xamãs? A estar mais sensível, no agora; a educar os sentidos. Ficar atento aos sinais da natureza, ao voo do pássaro, aos diferentes ventos, às correntezas dos rios; sentir a forças das ondas, os voos das estrelas, a respiração das montanhas; sentir o sonho se estender na realidade, uma extensão da vida; as energias das plantas, suas inteligências e forças de cura; aprendi a reverenciar o arquétipo de cada animal. Respeitar os mitos, ritos e encontrar neles minha caminhada. Aprendi a usar cada instrumento de conexão, suas simbologias e a perceber os portais do agora. Tudo isso numa construção artesanal do sentir. Aprendi que somos seres espirituais, infinitos, conectados com a grande força criadora. Aprendi, enfim, a viver a poética xamânica.

Referências:

ARAÚJO, C. E. *Infinito*. Natal: Offset Gráfica, 2022a.

ARAÚJO, C. E. *Xamanismo hoje: diálogos com uma sabedoria arcaica*. Natal: U'KA Editorial, 2022b.

MORIN, E. *Amor, poesia, sabedoria*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MORIN, E. *Sobre a estética*. Tradução Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Pró-Saber, 2017.

13.

A temática indígena: reflexões para o ensino de arte a partir do pensamento decolonial

Flávia Roberta Alves Costa
Fabiana Souto Lima Vidal

Introdução

Neste texto, apresentamos reflexões presentes na pesquisa “Artes indígenas na escola não indígena: conversas com docentes de Artes Visuais da Prefeitura do Recife”, que parte da prática no campo das Artes Visuais acerca do estudo das temáticas indígenas em uma escola pública não indígena na cidade do Recife, como mobilizadora das inquietações que geraram a investigação que vem sendo desenvolvida no Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPE/UFPB).

Em nossos estudos, abordamos o pensamento decolonial e as reverberações dessa perspectiva para pensar a arte indígena e seus rebatimentos no campo educacional. Para tanto, discutimos noções de colonialismo e colonialidades, uma vez que percebemos que essas noções são postas em prática e ressoam nas instituições e nos sujeitos.

Ao mesmo tempo, ressaltamos que, nos campos da Arte e da Arte/Educação, entender o colonialismo e as colonialidades quando relacionadas à temática indígena, apontam aportes para adentrarmos nas discussões sobre os sistemas reguladores da arte e do seu ensino.

Como o colonialismo e as colonialidades produzem narrativas discriminatórias sobre os povos indígenas e como reproduzimos na escola e no ensino de arte?

Como primeira provocação visual, apresentamos uma das pinturas mais conhecidas e difundidas em materiais didáticos no Brasil, a Primeira Missa no Brasil (1860) do pintor brasileiro Victor Meirelles, (Figura 1).

FIGURA 1 | Victor Meirelles, Primeira Missa no Brasil (1860). Óleo s/ tela, 268 x 356cm. Col. Museu Nacional de Belas Artes



FORNTE: <http://www.mnba.gov.br/>.

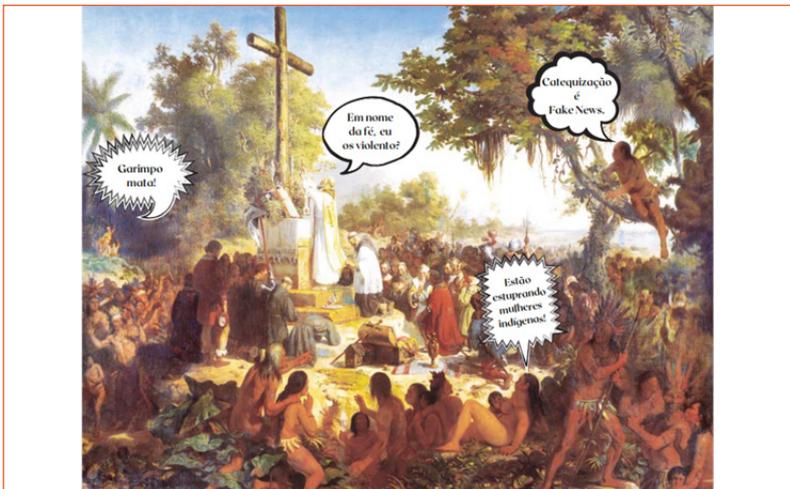
Na pintura percebemos a construção de uma narrativa visual que enaltece a convivência supostamente pacífica entre brancos e indígenas, de modo a evidenciar o desejo de introduzir e incutir a visão eurocentrada acerca da aceitação pacífica dos indígenas, ao ritual do homem branco, católico, civilizado. Ancorada nestes elementos, a obra representa a missa celebrada pelo frei Henrique

Soares de Coimbra em Porto Seguro (BA), em 26 de abril de 1500, quatro dias depois do desembarque dos portugueses no Brasil. Vale destacar que, para fazer essa pintura, realizada muitos anos após a chegada dos europeus, o artista se inspirou no conteúdo da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal que descreve, dentre outras coisas, a missa realizada no Brasil como podemos observar no trecho abaixo:

Ali estiveram conosco, a ela, perto de cinquenta ou sessenta deles, assentados todos de joelho assim como nós. E quando se veio ao Evangelho, que nos erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco, e alçaram as mãos, estando assim até se chegar ao fim; e então tornaram-se a assentar, como nós. E quando levantaram a Deus, que nos pusemos de joelhos, eles se puseram assim como nós estávamos, com as mãos levantadas, e em tal maneira sossegados que certifico a Vossa Alteza que nos fez muita devoção (CAMINHA, 1963, n.p.).

Mas, e se essa história fosse contada sobre a ótica dos povos colonizados? Como seria a versão dos/as indígenas? Que outras narrativas visuais podemos criar a partir desta obra? Vejamos na Figura 2 a seguir uma produção mobilizada pelas questões apresentadas:

FIGURA 2 | *Catequização é Fake News*, interferência sobre imagem



FONTE: elaboração da autora Flávia Costa, (2021).

Desmentindo a pintura de Victor Meirelles, apresentada anteriormente, que narra a domesticação dos povos originários e a passividade da catequização, trazemos fatos silenciados por um discurso colonizador, dominador e marcador da violência acometida contra os povos indígenas, como o estupro de mulheres indígenas, a matança, a escravização desses povos e a falsa proteção dos povos originários travestida de catequese. Vale salientar que, essa visão predominante de vitimizados/as, também esconde as estratégias de resistência e sobrevivência dos povos originários, como afirma Edson Silva, vejamos:

Contrariando todas as previsões trágicas, os povos indígenas no Brasil ao longo dos anos de colonização, não somente elaboraram diferentes estratégias de resistência seja através das guerras ou dos confrontos, mas também por meio das alianças, das acomodações e adaptações ou das simulações diante das situações criadas com a colonização, alcançando nas últimas décadas um considerável crescimento populacional segundo estimativas do Censo IBGE/2010. Questionando assim as corriqueiras visões eurocêtricas, colonialistas e evolucionistas que tratavam os povos indígenas como atrasados, vítimas impotentes em extinção. (SILVA, 2017, p. 47).

Das estratégias apontadas pelo autor, podemos destacar as apropriações simbólicas por meio das quais os povos indígenas transformaram ritos e expressões socioculturais dos colonizadores, por meio da persistência de práticas religiosas ancestrais, com simulações de adesão ao cristianismo conhecidas como religiosidade popular, sincretismo ou hibridismo cultural.

Segundo Aimé Césaire (1978) a principal mentira que sustenta a colonização é a ideia de civilização como justificativa de todo processo colonial, amparada pelo cristianismo e pelo capitalismo. O autor constata que, para justificar a violência, a ação colonial precisa ver nativos/as como inferiores, como animais, coisificando os/ as colonizados/as. Ainda declara,

Aonde quero chegar? A esta ideia: que ninguém coloniza inocentemente, nem ninguém coloniza impunemente; que uma nação que coloniza, que uma civilização que justifica a colonização – portanto, a força – já é uma civilização doente, uma civilização moralmente ferida que, irresistivelmente, de consequência em consequência,

de negação em negação, chama seu Hitler, quero dizer, seu castigo (CÉSAIRE, 1978, p. 21).

Em outros termos, Eduardo Moura destaca:

O colonialismo e a colonialidade, como padrões de poder, criaram e criam um não-(re)conhecimento de um povo/nação/civilização sobre si; tira dos sujeitos sua mais comum e eficaz forma de comunicação: a língua/idioma; retira as crenças que povoam os imaginários e que formam as subjetividades; cria sobre um povo representações visuais que ridicularizam, minimizam, uniformizam, encobrem, inferiorizam e estereotipizam. Esses processos caracterizam o colonialismo e sua perpetuação pela colonialidade na contemporaneidade. (MOURA, 2018, p. 23-24).

Alguns autores e autoras têm se debruçado nas discussões sobre o colonialismo, as colonialidades e o decolonialismo, dentre os/as quais, destacamos alguns/mas integrantes do grupo Modernidade/Colonialidade (MC): Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Catherine Walsh e Nelson Maldonado-Torres.

A perspectiva decolonial vem se construindo na direção de um pensamento crítico e transdisciplinar, questionando as tendências dominantes da perspectiva eurocêntrica de construção do conhecimento presente no campo acadêmico, mas também em muitos currículos e práticas escolares. Para esses/as intelectuais, colonialidade e modernidade são as duas faces da mesma moeda, ou seja, a modernidade foi inventada a partir de uma violência colonial (WALSH; OLIVEIRA; CANDAU, 2018).

Os estudos decoloniais vêm se desenvolvendo desde os anos 2000, promovidos pelo grupo MC. Catherine Walsh afirma que a perspectiva decolonial:

É assinalar a necessidade de visibilizar, enfrentar e transformar as estruturas e instituições que posicionam de modo diferenciado grupos, práticas e pensamentos dentro de uma ordem e lógica que, ao mesmo tempo ainda é racial, moderna e colonial. Uma ordem da qual todos de alguma forma participamos. Assumir esta tarefa implica um trabalho decolonial, dirigido a romper cadeias e desescravizar as mentes (WALSH, 2009, p. 24)

Corroborando com esse pensamento, Vera Candau propõe que:

Nos situemos a partir dos sujeitos sociais inferiorizados e subalternizados, que são negados pelos processos de modernidade-colonialidade hegemônicos, mas resistem e constroem práticas e conhecimentos insurgentes numa perspectiva contra hegemônica. (CANDAUI, 2020, p. 681).

Ainda é importante destacar que a colonialidade, em seu caráter de padrão de poder, independe de uma maioria populacional, vejamos:

Embora em cada uma das diversas sociedades os setores brancos fossem uma reduzida minoria do total da população, eles exerceram a dominação e a exploração das maiorias de indígenas, afrodescendentes e mestiços que habitavam as repúblicas nascentes. Esses grupos majoritários não tiveram acesso ao controle dos meios de produção e foram forçados a subordinar a produção de suas subjetividades à imitação dos modelos culturais europeus (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 6).

Essa hierarquia no poder, é responsável por naturalizar as desigualdades nas relações, seja ela social, de gênero, econômica e/ou étnica e produzir discriminações.

Aníbal Quijano (2005), elabora o conceito de colonialidade do poder e entende que o poder está estruturado em relações de dominação, controle, exploração e conflito. Para ele, a colonialidade do poder, controla o gênero e a sexualidade, a economia, a autoridade, o conhecimento e a subjetividade, desse modo, a matriz colonial do poder, dentre tantos vieses de ação, atua reprimindo os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico e as imagens do/a colonizado/a, impondo a do colonizador, invadindo e deslegitimando o imaginário dos povos subalternizados e naturalizando o imaginário do colonizador.

Como pudemos constatar nas leituras com as quais dialogamos e em algumas pesquisas encontradas¹ ao longo da investigação que vem sendo realizada, parte das representações dos povos

1 Costa e Vidal (2022) publicaram o estado da arte, intitulado "Artes indígenas no ensino das artes visuais: uma revisão bibliográfica a partir da produção da pós-graduação brasileira" disponível na Revista Palíndromo em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/21065>.

originários são fortemente marcadas pelas colonialidades e refletidas na educação, na arte e consequentemente na arte/educação.

O pensamento decolonial nos convida a (re) pensar criticamente e a problematizar o universalismo, as hierarquizações, os binarismos, os apagamentos e as invisibilizações dos conhecimentos, dentre os quais, destacamos, os conhecimentos de matrizes indígenas, geralmente ausentes, ou ainda, pouco expressivos na formação docente em Artes Visuais. É, portanto, um caminho para questionar as colonialidades e decolonizar as formas de pensar/ser/fazer/sentir.

Vale salientar que a pedagogia decolonial – ação decolonial enquanto pedagogia – também opera além dos espaços formais de educação, conforme podemos ver a seguir:

[...] ela convoca os conhecimentos subordinados pela colonialidade do poder e do saber, dialoga com as experiências críticas e políticas que se conectam com as ações transformadoras dos movimentos sociais, é enraizada nas lutas e práxis de povos colonizados e, é pensada com e a partir das condições dos colonizados pela modernidade ocidental. Assim, o pedagógico e o decolonial se constituem enquanto projeto político a serem construídos nas escolas, nas universidades, nos movimentos sociais, nas comunidades negras e indígenas, nas ruas etc (WALSH; OLIVEIRA; CANDAU, 2018. p. 5).

De modo específico no campo da Arte/Educação, Eduardo Moura (2018) destaca a centralidade do pensamento eurocêntrico e norte-americano na formação docente em arte na América Latina, aspectos estes que reverberam nas histórias que nos foram contadas e que ainda são reproduzidas em práticas e discursos. Desse modo, podemos afirmar que há uma construção de narrativa que contribui para perpetuar a história do colonizador, ainda impregnando nossos imaginários e nossos olhares e naturalizando diferentes formas de violências contra os povos originários. Assim, para romper com a perpetuação das histórias colonizadoras, sugere uma desobediência docente que implica em uma desobediência epistemológica, de modo a produzir conhecimentos em artes que “legitimem epistemes anti-hegemônicas, não-eurocêntricas; que criem identificação com a América Latina nas dimensões artísticas, históricas, sociais, culturais; e que ampliem o espectro para uma consciência decolonizada” (MOURA, 2018, p. 28).

A partir dessas reflexões, nos propomos a pensar o que podemos fazer para decolonizar o ensino de artes visuais e nos provocamos a fissurar e romper como o que ainda fazemos para manter as colonialidades. Este percurso é processual e permanente, de construir caminhos educativos onde o centro de nossas buscas sejam os grupos sociais subalternizados e inferiorizados. Isso não implica em abandonar todas as imagens e materiais didáticos de origem europeia, mas refletirmos porque os priorizamos e problematizar de que forma está sendo apresentado.

Diante do exposto, sem termos a intenção de encerrar essa discussão, ficamos em suspenso com algumas questões: nas aulas de Artes Visuais qual o modelo a ser seguido? Quem está sendo excluído, subjugado ou silenciado? O ideal de beleza ainda é o modelo clássico grego? Existe um ideal de beleza? A produção artística indígena está inserida em qual categoria e em que espaço no currículo? Quem define o que é arte?

Produções artísticas indígenas: arte, artesanato ou artefato?

A partir das discussões apresentadas, fomos mobilizadas a pensar categorizações na arte. Sabemos que o conceito de arte se modifica com o tempo, lugar e nossa intenção não é defini-lo, nem nos aprofundarmos sobre ele nesse texto. A questão que queremos problematizar, assim como a Figura 3, é o que torna uma produção artística feita por indígenas arte, artesanato ou artefato? Quais implicações teóricas/culturais dessas categorizações?

FIGURA 3 | *Isto é um cachimbo. Mas quando é arte?*



FONTE: elaboração da autora Flávia Costa, fotografia digital, (2021).

Neste momento, relembro a fala do líder indígena Ailton Krenak (2016) afirmando que entre a maioria dos povos indígenas, todo mundo dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas, logo, essa categorização foi formulada inicialmente pelos não indígenas.

Els Lagrou corrobora com a afirmação de Ailton Krenak e anuncia sobre o questionamento que traremos em seguida quando declara:

A inexistência entre os povos indígenas de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós, por ser tão crucial à definição do próprio campo. (LAGROU, 2009, p. 14).

Portanto, um objeto utilitário não pode ser arte? Ou apenas os objetos utilitários produzidos por indígenas não podem ser considerados arte? Voltamos com a discussão provocada pela *Figura 3*. Quando comprado esse cachimbo numa aldeia Potiguara (PB) era artefato, artesanato ou arte? E depois do objeto ser apropriado e fotografado, ele muda de categoria?

Para compreendermos melhor esse trânsito, Ilana Goldstein (2020) nos apresenta a noção de ratificação, que foi cunhada pela socióloga francesa Roberta Shapiro para se referir a transformação em arte de objetos e práticas antes vistos como não artísticos, para ela:

A artificação leva os produtores a serem chamados de artistas e os objetos por eles fabricados a serem vistos como criações especiais. Leva também os observadores do seu trabalho a serem divididos entre apreciadores, críticos e colecionadores. Mas não ocorre nenhuma transformação concreta nos objetos e nas imagens; o que se transforma – continuamente – é a concepção euroamericana do que pode ser incluído nas categorias de arte e artista, bem como a maneira de apresentá-los e o preço que atingem no mercado (GOLDSTEIN, 2020, p. 169)

A artificação geralmente acontece quando essas produções são deslocadas para espaços legitimadores da arte, contudo, depende também de como são organizadas e apresentadas. A exemplo de mostras em museus onde são apresentadas produções artísticas

indígenas como um anexo, oferecendo um pequeno espaço para cumprir uma rota de “inserção” e de falso reconhecimento (JESUS, 2020, p. 17).

Ilana Goldstein (2020) também nos expõe um paradoxo relacionado ao modelo de arte imposto entre os séculos XVI e XX. Ela coloca em discussão se para ser arte as obras teriam que ser únicas, expressar o gênio individual do artista e valorizar a dimensão estética expurgada de funções e de utilidades, assim, questiona, como a arte sacra pôde ser considerada arte? A autora também coloca em xeque alguns artistas consagrados que não trabalhavam sozinhos, como é o caso do holandês Rembrandt e ainda destaca as gravuras e fotografias que são reproduzíveis em séries. Isso evidencia que esses pressupostos da Arte são aplicados a uma parcela das criações humanas, que foi universalizado, transformado em categorias normativas que são acionadas para desqualificar produções que não se encaixam nesse padrão e que são designadas como artefatos ou artesanato.

Nesse sentido, Els Lagrou também contesta que as noções sobre arte estabelecidas pelos não indígenas são frágeis e questionáveis, como afirma no seu texto sobre os estudos de Gell:

[...] se no mundo da arte contemporânea a arte não se define mais pelo critério do belo e sim pela lógica do trocadilho ou da armadilha conceitual, pelo complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais, por que continuar avaliando a arte de outros povos com critérios que não valem mais no nosso mundo artístico? Por que achar que são as máscaras africanas as peças que mais se aproximam da nossa noção de arte? (LAGROU, 2009, p. 34).

Não é incomum encontrar falas que destacam que a produção artística indígena não pode ser considerada arte por ter funções utilitárias e que ainda há um espanto quando nos deparamos com essas produções fora dos museus etnográficos, como por exemplo, em exposições de arte contemporânea.

Nossa intenção não é classificar essas produções, nem as enquadrar, mas provocar o/a leitor/a à uma inquietação que promova mudanças de paradigmas. Não pretendemos com este texto abordar a problemática da relação da arte com cada povo/etnia indígena, já que são mais de 300 povos com seus sistemas próprios de arte.

Ao longo dos nossos estudos, buscamos não generalizar e não as padronizar, mas, sobretudo, dialogar com e a partir das produções artísticas indígenas. Para tanto, a artista e curadora Naine Terena Jesus nos interpela sobre essas produções, vejamos:

Mas nós sabemos que a produção material indígena sempre foi constante e os traços artístico-culturais estão impregnados nela. Sabemos também que a arte é um elemento cultural imbuído na existência indígena, e que a intuição estética perpassa desde a produção de cestarias à construção de instalações nos dias de hoje (JESUS, 2020, p. 15).

A autora ressalta que a perspectiva artística indígena emerge de outros mundos, que muito podem contribuir para uma sociedade com o pensamento mais coletivo e isso foi apagado como referência para a formação do nosso país, conforme diz:

A arte indígena nesse momento é a tradutora de todas as falas, lutas, derrotas, vitórias, perspectivas e assume um diálogo amplo com a sociedade civil. A arte contemporânea brasileira tem uma origem forte e nativa. Sempre foi e sempre será (JESUS, 2020, p. 13).

Igualmente, Arissana Souza (2019) enfatiza que a produção contemporânea artística indígena é parte de um processo histórico e que vem sendo transformada e reinventada.

Podemos observar em algumas produções um forte engajamento das pautas dos povos originários e o questionamento das colonialidades, como por exemplo, a obra instalação "Vestido de noiva com arco e flecha" (Figura 4) da artista Juliana Xukuru, quando a artista provoca nosso olhar ao expor a invasão colonial dos corpos e culturas dos povos originários através dos símbolos do vestido de noiva e do arco e flecha. Nesse caso específico, trata das mulheres indígenas, em que muitas foram violentadas e obrigadas a casar com homens brancos europeus para transferirem suas terras para os colonizadores e que, ainda hoje, mulheres indígenas ao casar com homens não indígenas, são submetidas ao ritual cristão de casamento.

FIGURA 4 | Juliana Xukuru, *Vestido de noiva com arco e flecha* (2018), instalação



FONTE: <https://art.kunstmatrix.com/fr/artwork/1100557/juliana-xukuru/vestido-de-noiva-com-arco-e-flecha>.

Em diálogo com o trabalho de Juliana Xukuru, a artista Pataxó Arissana Souza nos provoca com o trabalho “Indigente, indi(o)gente, indigen(a)-te” (Figura 5), vejamos a seguir:

FIGURA 5 | Arissana Pataxó. *Indigente, indi(o)gente, indigen(a)-te* (2020), intervenções em retratos



FONTE: <https://www.digitalexhibitions.manchester.ac.uk/s/carla-en/page/arissana-pataxo>.

Nesta obra, o próprio título faz um jogo linguístico entre as palavras índio, gente e indigente. Ao extrair rostos de retratos do

século XIX, a artista nos chama atenção sobre os apagamentos das identidades indígenas e nos confronta que índio é gente e não indigente. Arissana compara a identidade perdida dos indígenas fotografados à falta de identidade de cadáveres indigentes que são enterrados sem nome.

São essas, dentre outras produções dos povos originários, que podem nos ensinar a enxergar com outros olhos, que fogem do padrão eurocêntrico e apontam para outros modos de pensar a arte em relação à vida. Pois, as práticas artísticas nas sociedades indígenas são integradas nos diversos domínios da vida social. É ativa, participante, coletiva e geralmente estabelece pontes com outras dimensões do cosmos, com sua ancestralidade. Daniel Munduruku (2019) entende a arte para além dele e para além do nós, segundo ele, o saber acadêmico cria ao tentar compreender o que é apenas reverberação do que de fato projetam de mais profundo de suas almas.

Assim, Els Lagrou e Lucia Velthem nos interpelam sobre a urgência da inserção da arte indígena contemporânea no mundo das artes:

[...] como é fluida e natural a passagem do artefato, que faz os corpos e a vida relacional indígena, para uma arte indígena contemporânea, ativista ou não, que tematiza questões vitais para a vida comunitária e dá a ver cosmopolíticas diversas e relacionais. Basta querer ver que um novo mundo de possibilidades relacionais e ontológicas se abre, não somente para os aprendizes de antropólogo, mas para todos que querem e podem ver. É por isso que a entrada dos indígenas no mundo das artes metropolitanas é crucial, importante e urgente. (LAGROU; VELTHEM, 2018, p. 148).

Corroborando com as autoras supracitadas, provocamos professores e professoras a refletirem sobre a urgência de trazer a produção artística indígena e suas reverberações, que por tanto tempo foi estigmatizada e por vezes excluída nas aulas de artes visuais.

Considerações provisórias

Esperamos que as discussões e perguntas trazidas nesta pesquisa nos movam para um questionamento de nossas práticas pedagógicas a

partir de um pensar e agir decolonial e contribua para olharmos o campo e o trato com a temática indígena.

Com as considerações tecidas neste texto, podemos apontar que houve um embranquecimento na nossa sociedade e na arte brasileira que tem a Europa como referência, como destaca Naine Terena Jesus (2020, p. 13): “há uma sobrevalorização das referências estrangeiras ou alienígenas em detrimento das nacionais e indígenas”. Isso nos faz pensar a emergência de desnaturalizar os processos de colonialidades, que estão introjetados não apenas nos currículos e materiais didáticos de artes, mas principalmente no nosso imaginário individual, coletivo e nos conhecimentos que privilegiamos para, assim, começar a desenvolver uma educação decolonial no campo das artes visuais.

Essas reflexões nos sugerem operar um pensar e agir pedagógicos com e a partir dos sujeitos subalternizados pelas colonialidades, como os povos originários, afrodescendentes, diversidades de sexualidade e gênero e tantos outros marcadores de diferenças que o projeto educacional hegemônico colonial exclui.

A partir do exposto, convidamos o/a leitor/a, mormente, professores e professoras de artes visuais, a olhar as produções de arte indígenas para além do caráter exótico, alegórico, decorativo, buscando decolonizar o olhar sobre os povos indígenas de modo a dar espaço para as narrativas protagonizadas pelos mesmos em seus debates, e pelas provocações trazidas em suas produções artísticas.

Referências bibliográficas

CAMINHA, P. *Carta a El Rei D. Manuel*. São Paulo: Dominus, 1963. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/literatura/obras_completas_literatura_brasileira_e_portuguesa/PERO_VAZ_CAMINHA/CARTA/CARTA.PDF. Acesso em: 10 nov. 2021.

CANDAU, V. M. *Diferenças, educação intercultural e decolonialidade: insurgências*. Revista Espaço do Currículo, v. 13, p. 678-686, 2020.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

COSTA, F.; VIDAL, F. *Artes indígenas no ensino das artes visuais: uma revisão bibliográfica a partir da produção da pós-graduação brasileira*. Revista Palíndromo, v. 14, p. 249-268, 2022.

GOLDSTEIN, I. S. *Arte indígena como conexão*. In: Catálogo da exposição Véxoa: Nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. p. 159-177.

JESUS, N. T. *Véxoa: Nós sabemos*. In: Catálogo da exposição Véxoa: Nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. p. 11-26.

KRENAK, A. *As alianças afetivas*. Entrevista concedida a 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva – São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 169-184.

LAGROU, E. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte. 2009.

LAGROU, E.; VELTHEM, L. *As Artes indígenas: olhares cruzados*. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais – BIB, São Paulo, n. 87, 2018, p. 133-156. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/bib-pt/bib-87/11596-as-artes-indigenas-olhares-cruzados/file>. Acesso em: 20 nov. 2021.

MOURA, E. *Des/obediência na de/colonialidade da formação docente em arte na América Latina (Brasil/Colômbia)*. 2018. Tese (Doutorado em educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOSBBPHAY/1/tese__eduardo_junio_santos__moura.pdf. Acesso em: 26 jan. 2022.

MUNDURUKU, D. “Posso ser quem você é sem deixar de ser quem eu sou”: uma reflexão sobre o ser indígena. In: Culturas indígenas, diversidade e educação. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional. Educação em rede; v. 7, 2019. p. 40-55.

QUIJANO, A. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUINTERO, P.; FIGUEIRA, P.; ELIZALDE, P. C. *Uma breve história dos estudos decoloniais*. MaspAfterall #3, 2019. p. 4-12.

SILVA, E. *Os índios na História e o ensino de História: avanços e desafios*. História, Histórias, v. 5, n. 9, p. 40-56, 2017.

SOUZA, A. “Disseram que eu não era índia por ser educada e ter etiqueta”. Revista Claudia. Brasil, 2016. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/noticias/disseram-que-eu-nao-era-india-por-ser-educada-e-ter-etiqueta/>. Acesso em: 12 nov. 2021.

WALSH, C. *Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver*. In: CANDAU, V. M. F. (org.). Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12-42.

WALSH, C.; OLIVEIRA, L. F. DE; CANDAU, V. M. *Colonialidade e Pedagogia Decolonial: para pensar uma educação outra*. Arquivos Analíticos de Políticas Educativas, Arizona State University, v. 26, n. 83, 2018, p. 1-13.

14.

Piracema: existir e trafegar na ausência¹

Ziel dos Santos Mendes
Renata Wilner (orientação)

Início este texto, ou melhor dizendo este diálogo, pedindo licença aos meus ancestrais e às forças da natureza. Esta escrita foi impulsionada pela vontade de retomar. Retomar territórios físicos e subjetivos, retomar epistemologias e ciências originárias, retomar o acesso e acionamento de memórias ancestrais presentes no espaço-tempo.

Contudo, os processos de retomadas por meio da escrita é algo novo para nós povos indígenas, é uma ação subversiva. Parafraseando Davi Kopenawa (2015), já que aprendemos a fala e a escrita do não indígena aqui estou, desenhando minhas palavras em peles de imagens, pois também desejo que minhas palavras se dividam e se espalhem como fumaça para bem longe e possam ser lidas e ouvidas.

Ao refletir sobre minhas experiências ao longo desses anos em que estou cursando Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, me perguntei por várias vezes, por que saí da minha comunidade? O que estou fazendo nesse espaço/lugar?

¹ Texto adaptado do Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Visuais, defendido em 26/05/2022.

Algumas vezes a resposta veio logo após, positiva por sinal; já em outros momentos estas nunca chegaram. Talvez, por ser uma pergunta mais complexa do que parece, principalmente quando levamos em consideração questões que envolvem políticas públicas, questão de classe, preconceito e racismo.

Entre na universidade em 2015 em consequência das políticas públicas vigentes, refiro-me a Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012, lei de cotas sociais e raciais, sendo assim, faço parte do crescente aumento no índice da entrada de indígenas e negros nas universidades do Brasil, contudo, quase sempre tangenciei os índices de desistências por estar em um espaço/lugar que não foi pensado e construído para indígenas.

Ao intitular este trabalho de *Piracema*, vocábulo da língua tupi que significa “subida do peixe”, onde os peixes nadam contra a corrente para a cabeceira dos rios para se reproduzirem (SANTOS, 2019) crio metáforas a partir da minha trajetória na academia e, consequentemente, nos espaços por onde passei (museus, galerias e escolas).

Vejo que relacionar minha trajetória com *piracema*, fenômeno que garante a reprodução, manutenção e sobrevivência de muitas espécies de peixes, é interessante, pois me faz refletir sobre os obstáculos encontrados nos lugares que ora os ocupei, ora fui ocupado por eles, esses preenchidos de violências, ausências, apagamentos e de compreensões sobre a diversidade de culturas, etnias e identidades indígenas em nossa sociedade.

No entanto, é importante ressaltar a potência desse “nadar-transitar”. Estar na academia foi de suma importância para ampliar meu olhar e criticidade sobre tudo o que me cerca, afeta e me atravessa, construir laços e compartilhar saberes, me fez de alguma forma “respirar” melhor, assim como os peixes quando se encontram em *piracema*.

Me fez compreender os alicerces nos quais estão firmados os espaços legitimadores e difusores de conhecimento e em contrapartida, fazer com que nossas vozes e pensamentos ecoem nesses espaços é de alguma forma provocar fissuras, apodrecimento das raízes coloniais. Proporcionar a quebra dos discursos hegemônicos,

construir e difundir outras narrativas sobre nós indígenas e nos tornarmos protagonistas e autores de nossas próprias histórias.

Indaguei e me questioneei sobre qual seria o formato dessa nossa conversa, porque almejo que esses pensares aqui externados atravessem os muros institucionais, que sejam acessíveis aos “iguais a mim”. Que possam ser ecoados nas comunidades indígenas, assentamentos quilombolas, ciganos e aos demais povos e grupos tradicionais que existem e resistem na sociedade brasileira.

É a partir dessa perspectiva, que essa escrita seja extensão de mim, e nesse meu eu, expresse de onde venho e o que carrego, que a construção deste trabalho se dá por meio de uma abordagem metodológica que denomino ecosmologia, um processo de acesso e acionamento de memórias, a partir de uma temporalidade circular, atrelada a uma escrita autobiográfica, tecida em diálogo com a cosmologia do meu povo, minha trajetória de vida, escritas de pensadores e artistas indígenas, com autores que abordam a colonialidade e arte-educação.

Sendo assim, meu ponto de partida é uma síntese da história do meu povo, os Karapotós, por considerar que falar sobre minha etnia é falar sobre mim. Em seguida, relato minha trajetória ao ingressar no curso de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco e experiências no campo museal a partir da abordagem da performance “Entre o fogo e a penumbra” no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães e “Todos Falam de mim. Ninguém me representa!” no Instituto Ricardo Brennand, durante os estágios realizados nas respectivas instituições.

Desta forma, essa escrita/diálogo pretende resultar em ensaio de caráter crítico-reflexivo sobre a inserção e processos de territorialidade dos corpos, expressividades e visualidades indígenas no campo museológico e das poéticas visuais na contemporaneidade, a partir das minhas experiências estéticas e poéticas durante a minha inserção nesses espaços, sobretudo o que me afetou e atravessou como sujeito indígena, artista e arte/educador.

Boa Cica

FIGURA 1 | Rio Boa Cica (2020)



FONTE: arquivo pessoal do autor.

Boa Cica é extensão de outro parente ancestral, o grande Opará, conhecido como rio São Francisco. Nós karapotós somos partes desses dois rios, assim como de outros povos indígenas do estado de Alagoas e Pernambuco, por exemplo, os Kariris-Xocós de Porto Real do Colégio (AL).

Quando eu era curumim, nos tempos de cheia de Boa Cica, minha mãe me colocava na cabeça e o atravessava para visitar nossa bisavó Dindinha. Muitas das vezes revisito essas memórias. Foi nele que aprendi a pescar e a nadar.

Acredito ser importante, antes de seguir adiante com a história do meu povo, ressaltar que é por meio da oralidade que acessamos, aprendemos e transmitimos nossa história, nossa cultura e tradição de geração em geração.

A história Karapotó é sempre polifônica. São muitas as vozes e nunca uma delas suprime as demais. Lurdes (Almeida, 1998, p. 67) conversa:

A história dos Karapotós é uma história. Uma história bonita e interessante. Já é de descendentes, bisavós, tataravós, de pai, de mãe... vai passando de geração em geração. Cada um vai contando. Meu avô me contava assim, assim, assim... meu bisavô me contava assim, assim, assim... meu pai me contava assim, assim, assim... e cada um vai contando.

É por meio da contação de nossa história, desde os troncos velhos até as pontas de rama, que acessamos a nossa memória e nos mantemos vivos, aprendemos os cantos, as danças, a fazer as artes e a ler e compreender o mundo. Por meio dessa forma de manutenção e atualização de nossa cultura ao longo dos tempos, resistimos ao espistemicídio sobre nós povos indígenas, algo que, inclusive, explica os pouquíssimos documentos, textos e demais fontes escritas sobre a historiografia do meu povo. Isso me faz lembrar um trecho do livro de Davi Kopenawa:

Eu não tenho velhos livros como eles, nos quais estão desenhadas as histórias dos meus antepassados. As palavras dos xapiri estão gravadas no meu pensamento, no mais fundo de mim. São as palavras de Omama. São muitas antigas, mas os xamãs as renovam o tempo todo.

[...] Mais tarde elas entraram nas mentes dos meus filhos e genros, e depois, na dos filhos e genros deles. Então será a vez deles de fazê-las novas. Isso vai continuar pelos tempos afora, para sempre. Desta forma, elas jamais desaparecerão. Ficarão para sempre no nosso pensamento. Não poderão ser destruídas pela água ou pelo fogo. (KOPENAWA, 2015, p. 65)

Diante disso, a partir da história contada pelos anciões do meu povo e relacionado com alguns dados encontrados em relatórios e em estudos antropológicos (ALMEIDA & SILVA, 2008; MARQUEZ, 2008), somos originários da região do Baixo São Francisco, localizada no agreste alagoano. Assim como os demais povos indígenas brasileiros, somos personagens ora protagonistas, ora antagonistas, de um enredo que vem sendo construído há mais de cinco séculos, marcado pela cultura da dominação/apropriação, opressão e do medo versus cultura da resistência.

Fomos alvos de todas as estratégias de colonização e da chamada “formação cívica nacional” entre os séculos XVI e XVIII

(catequização, dizimação, miscigenação e apropriação de nossas terras). Diante disso, fomos dispersos nas imediações passando a negar nossa identidade para sobrevivermos frente aos poderosos da época (NHENETY, 2014).

Por meio de constantes lutas por nossos direitos, após a proclamação da República, conseguimos a reapropriação de parte de nossas terras (território no Rio Boa Cica, localizado em São Sebastião, município do agreste alagoano) e construímos nossa comunidade, chamada Karapotó Plaki-ô.

Contudo, trazemos conosco os impactos da colonização, diminuição de falantes da nossa língua (Tupi), a divisão da comunidade em duas (Karapotó Plakiô e Karapotó Terra Nova) e uma forte miscigenação. Tal fato, segundo Jorge Luiz Gonzaga Vieira (2017), é comum, levando em consideração que no processo de territorialização, cada povo reconstrói a sua identidade étnica, considerando as relações interétnicas e do entorno.

Apesar de tal conjuntura, por meio de práticas de autoafirmação, meus ancestrais preservaram nossa tradição, crenças, valores, identidade étnica e conhecimentos, o que chamamos de “ciência do índio”.

Nasci na comunidade Karapotó Terra Nova, imerso a essas práticas tradicionais, como por exemplo, o ritual toré; porém atrelado

FIGURA 2 | Eu e meus irmãos Zitiel, Zilma, Ziquiel e Zaqueu (da esquerda para a direita) com o Bispo Dom Valério (2007).



FONTE: arquivo pessoal do autor.

a valores, crenças, língua e cultura impostas pelo colonizador. Não falante do Tupi, língua originária do meu povo, sou batizado e catequizado pela igreja católica, assim como os meus sete irmãos e demais parentes, avós, pais, tios e primos.

Subindo o rio

Passei minha infância e adolescência vivendo em minha comunidade. Minha formação sob a perspectiva da escolarização se deu através da educação pública (ensino fundamental e médio), no entanto, não frequentei escola indígena, pois minha comunidade Karapotó Terra Nova não tem. E sem perspectivas futuras de ter escola indígena, conseqüentemente não tive uma educação escolar que atendesse as especificidades da minha cultura e as relações interculturais entre meu povo e a sociedade, o que fere os direitos constitucionais estabelecidos na constituição de 1988 e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB).

Tendo uma formação que sinaliza a fragilidade na implementação de políticas públicas que contemplem e respeitem as especificidades encontradas na diversidade étnica e cultural das populações indígenas da sociedade brasileira, decido em 2014, quando cursava o meu último ano do ensino médio no Instituto Federal de Alagoas – Campus Arapiraca, fazer graduação em Artes Visuais, tendo como referência, inspiração e motivação Judivan Lopes, que foi meu professor de Artes e coordenador de grupos de pesquisas e extensão em Artes pelo Instituto Federal do qual eu fiz parte.

Fiz o Enem e por meio das cotas raciais, políticas afirmativas estabelecidas pela Lei No 12.711, de 29 de agosto de 2012, entro em 2015 na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, para cursar Licenciatura em Artes Visuais. É importante falar que Judivan foi crucial para a minha vinda a Recife e permanência no curso. Ele foi quem me orientou com as questões burocráticas da matrícula e me auxiliou bastante no início do curso. Sem o apoio dele, com certeza teria desistido ainda no primeiro semestre.

A minha entrada na universidade contribuiu para a ampliação dos índices da entrada de indígenas nas universidades brasileiras,

já que “desde 2010, o número de estudantes universitários que se autodeclararam indígenas aumentou 512%.” (SIMÕES, 2018).

Contudo, o território no qual meu corpo-espírito se encontrava ocupando, a universidade, se configurava quase que totalmente como um território de ausências. Ausências de outros parentes indígenas, ausência de abordagens na grande maioria das disciplinas obrigatórias do curso como, por exemplo História da Arte 1, 2, 3 e 4 e História da Arte brasileira A e B. Ausências que refletiam nas poucas referências na biblioteca do CAC sobre os povos, culturas e manifestações artísticas indígenas, especialmente sobre os povos indígenas no Nordeste. Talvez tenha sido, em 2015, um dos poucos indígenas a adentrar na UFPE, *Campus Recife*, o primeiro oriundo de contexto de aldeamento a ocupar o Centro de Artes e Comunicações da UFPE - CAC e também o curso de Artes Visuais. As ausências sinalizavam isso.

Estar diante deste contexto e fatos me fez entrar em um estado-processo de apagamento, meu corpo-espírito começou a se tornar invisível, me vi translúcido. Diante disso, durante o primeiro semestre não falei sobre a minha identidade étnica. Confesso que, nesse momento inicial, não refletia muito sobre tudo que me atravessava, sobre as estruturas que me envolviam, tinha como principal objetivo apenas me sair bem com as disciplinas, estas por sinal eurocêntricas.

No início do segundo semestre cheguei a falar sobre minha identidade étnica para alguns professores e colegas. Lembro-me que foi após um comentário – “mas você não parece com um índio, tem barba, o cabelo não é liso” – feito por um dos docentes em meio a alguns colegas, que pela primeira vez questionei sobre minha identidade a partir de meu fenótipo. “Apesar do discurso politicamente correto da inclusão e da aceitação das cotas, a representação que o docente faz do cotista indígena é estereotipada, folclórica, e sua postura com relação ao mesmo ainda é de rejeição” (SALVIANO, 2011, p. 65).

Ser questionado sobre quem eu era despertou em mim a necessidade de ampliar/ deslocar a priori o olhar daqueles que estavam em minha volta sobre o que é ser indígena, levando em consideração a diversidade étnica e cultural dos mais de 305 povos que existem em nosso território diante do contexto sociopolítico

de genocídio, etnocídio e miscigenação ao qual fomos submetidos desde a colonização.

Imerso nessas inquietações, lembrei da obra de Arissana Pataxó, a escultura de cerâmica “Mikay”, 2009. Um facão com 60 centímetros de comprimento onde em sua lâmina está escrito “O que é ser índio para você?”

FIGURA 3 | Arissana Pataxó. *Mikay*, escultura em cerâmica, 60 cm, 2009



FONTE: <https://revistadesvio.com/2019/04/01/4109/>.

Arissana Pataxó é graduada em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes - UFBA e Mestre em Estudos Étnicos e Africanos - UFBA. “Mikay” foi exposta pela primeira vez em uma exposição no final de sua graduação. Muitas provocações e tensionamentos podem ser evocados por esse trabalho, principalmente sobre as identidades indígenas.

Com o passar do tempo, fui percebendo que as ausências, a falta da presença e de conhecimento atrelado a compreensão na qual prevalecem estereótipos, folclorização e a hegemonia de uma narrativa que inviabiliza as diferenças entre nós indígenas, transbordava os muros “invisíveis” da universidade. Tal percepção se ampliou quando estagiei no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, em 2016 a 2017 e no Instituto Ricardo Brennand, em 2017 a 2018.

O MAMAM foi criado em 24 de julho de 1997, data na qual foi concedido o estatuto de Museu à antiga Galeria Metropolitana de Arte Aloisio Magalhães, homenageando o artista plástico, designer e ativista cultural pernambucano. Instalado em um antigo casarão do século XIX, na rua da Aurora, no centro de Recife.

Em sua reserva técnica, o MAMAM conta com um acervo de mais de 1.000 trabalhos, de diversas técnicas, que abrangem um período histórico compreendido entre 1920 e 2016. Deste acervo, fazem parte obras fundamentais para a compreensão da arte moderna e contemporânea brasileira, de renomados artistas, dentre os quais se destacam Tomie Ohtake, João Câmara (com a série “Cenas da Vida Brasileira”), Fédora do Rego Monteiro, Gil Vicente, Aloísio Magalhães, Abelardo da Hora, Tarsila do Amaral, Juliana Notari, Marienne Peretti, Tereza Costa Rêgo, Gilvan Samico e Paulo Bruscky.

Já o Instituto Ricardo Brennand é um espaço cultural construído em 2001, que salvaguarda um valioso acervo artístico e histórico originário da coleção particular do industrial pernambucano Ricardo Coimbra de Almeida Brennand. Está localizado no Bairro da Várzea.

Foi inaugurado em 2002 com o conjunto de obras produzidas pelo pintor holandês Albert Eckhout, de quando sua presença junto à comitiva de Maurício de Nassau em Pernambuco no século XVII, preservadas no Museu Nacional de Copenhague, na Dinamarca. Vinte e quatro trabalhos do pintor fizeram parte da mostra.

O seu acervo abriga a maior coleção do mundo das produções do artista holandês Frans Post, que esteve no Brasil no século XVII, primeiro pintor das Américas e da paisagem brasileira, e as obras que constituem uma de suas exposições permanentes “Oitocentos Brasileiros”, que exhibe a produção artística principalmente dos viajantes que chegaram ao Brasil após a abertura dos portos em 1808 e os artistas da tradição da Academia Imperial, desde o Neoclássico até o Impressionismo. É composta de óleos, estampas e desenhos onde estão representados nomes fundamentais na documentação iconográfica brasileira, como Antonio Parreiras, Benedito Calixto, Emill Bauch, Friedrich Hagedorn, Jean-Baptiste Debret, Moritz Rugendas, Telles Junior, dentre outros.

Estagiar no MAMAM e no IRB foram as minhas primeiras oportunidades de adentrar e estabelecer relações de ensino-aprendizagem dentro de instituições museais, como arte-educador no campo da mediação cultural. Sem sombras de dúvidas, a experiência de ocupar esses espaços ampliou muito o meu conhecimento e o impacto que os museus tem na sociedade, contudo, me fez perceber que esses também refletem e muitas das vezes reproduzem discursos e práticas coloniais.

Mesmo com as especificidades de cada instituição, ambas se configuravam como um território de ausências. Tanto o acervo do MAMAM quanto do Instituto Ricardo Brennand não possuíam obras de artistas indígenas. Durante minha permanência também não houve exposições de artistas indígenas ou sobre arte indígena.

A experiência, no meu transitar em ambas instituições, me fez compreender o quanto é sintomático não ocuparmos esses espaços em paralelo com a reverberação e manutenção de uma história única escrita pelo outro, o não indígena, resultando em muitas das vezes discursos equivocados, genéricos, de teor etnocêntrico que ora coloca nós indígenas como exóticos, selvagens, outra como inocentes e domesticáveis. Estar nesses espaços possibilitou o despertar de uma consciência crítica em meio a realidade na qual fomos e somos colocados, representados ou excluídos.

Diante disso, fui levado a pensar, durante o estágio no MAMAM e no Instituto Ricardo Brennand, em estratégias para expressar minhas inquietações e possibilitar, através da expressividade cultural do meu povo, a difusão de outras narrativas sobre nós indígenas, especialmente os que habitam o Nordeste brasileiro.

Mas quais seriam as estratégias? Quais seriam os caminhos possíveis para promover agências para a ampliação do conhecimento e desconstrução dos estereótipos nas instituições hegemônicas que meu corpo-espírito estava ocupando? Como a minha presença poderia proporcionar possibilidade desses espaços refletirem sobre suas práticas? O que poderia ser feito para que de alguma forma pudessem promover ações e reflexões sobre a etnicidade indígena a partir de uma perspectiva presente, contemporânea? Encontrava-me em contracorrente, em piracema.

As repostas para essas perguntas foram acessadas quando eu percebi que também era correnteza, que eu também era rio. Após essa autoconsciência, assumi a potência do meu corpo-espírito e comecei a tecer narrativas de resistência, autoafirmação e demarcação nos espaços museais que adentrei, o MAMAM, a priori, e posteriormente no Instituto Ricardo Brennand.

Assim como falam os anciões do meu povo, “não se faz um toré com meia maraca”, é importante falar que essa autoconsciência é resultado do meu estar nesses espaços, das relações coletivas que foram sendo construídas ao longo do tempo. A ampliação da minha criticidade e do olhar sobre mim mesmo foi resultado de diálogos e reflexões partilhadas com alguns professores do curso como, por exemplo, Renata Wilner, professora da disciplina de Arte e Diversidade Étnico-Cultural, Vitória Amaral, Maria Betânia e Annaline Piccolo, que sempre foram sensíveis as questões identitárias e culturais na prática docente, assim como a partilha com alguns colegas de curso como Amanda de Souza, Caetano Costa e equipe dos educativos, em especial Rebecka Monita, Nathália Vieira, Maia José, Ruth Gabino, Patrícia Pereira e o artista Marcelo Silveira.

Foram estas pessoas, dentre muitas outras, que me apresentaram teóricos e práticas artísticas decoloniais, ampliaram meu repertório sobre a arte, pensadores e artistas indígenas. Foi Rebecka, que ocupava o cargo de Coordenadora do Educativo do MAMAM, que me motivou a práticas poéticas por meio da linguagem performática. Mesmo diante das estruturas, limitações e problemáticas presentes nestes territórios, que me despertavam a sensação de estar nadando contracorrente, fui percebendo que estava em cardume, afinal, piracema é um fenômeno coletivo, que era possível coletivamente tensionar e abrir frestas nas estruturas, mesmo que se configurassem como anunciação.

Por meio da corporeidade, ações performativas, construí narrativas que atravessam a minha existência e do meu povo acerca da nossa identidade por meio da autorrepresentação confrontando os apagamentos históricos, discursos hegemônicos e acervos museais onde geralmente o lugar que nos cabe é a representação pelo outro, um recorte temporal atrelado ao passado, quando não somente a ausência.

A seguir, continuarei revisitando memórias do meu transitar/nadar e descreverei a performance “Entre o fogo e a penumbra”, realizada durante o meu estágio no MAMAM, e “Todos Falam de mim. Ninguém me representa” que realizei durante o estágio no Instituto Ricardo Brennand, como forma de apresentar um pouco sobre as práticas que desenvolvi a partir da intersecção entre expressividade e saberes tradicionais karapotó, museu, acervo museológico e performance como mediação cultural.

Eu também sou correnteza

Tinha intitulado anteriormente este capítulo de “Nadando contra a correnteza”, mas ao visitar minhas memórias sobre os momentos e ações que irei descrever abaixo, percebi que já não fazia muito sentido, pois as mesmas só foram possíveis de serem desenvolvidas e executadas quando me percebi rio.

No início de 2017, o MAMAM estava com a exposição “Campo de Jogar e Outros Campos Minados” do artista pernambucano Marcio Almeida. Ela era composta por um conjunto de trabalhos que resumia a trajetória do artista e estabeleciam diálogos e reflexões sobre processos migratórios, violências, relações de poder sobre o trabalho, territórios, dentre outros recortes de teor sociopolítico. Algo bastante peculiar foi a imersão do educativo nesta exposição, tivemos a oportunidade da escrita coletiva de seu texto curatorial.

Estar diante dessa exposição, naquele momento, me atravessou por tudo o que ela evocava e de alguma forma era possível estabelecer relações com minhas inquietações sobre a minha presença no museu, diante do apagamento institucional que se reverberava na falta de obras indígenas em seu acervo.

Após algumas reflexões, pensei na possibilidade de realizar uma performance tendo como suporte duas instalações que estavam no primeiro piso. Algo que também me inspirou foi a leitura do livro “A chama de uma vela” de Gaston Bachelard (1884-1962). Diante das duas instalações e leitura do livro, construí uma narrativa de autoafirmação e demarcação daquele espaço a partir da ação de sonhar, do criar e projetar imagens que pudessem iluminar aquele local e me fazer visível.

Entrei em contato com Marcio Almeida, apresentei a proposta e lhe pedi permissão para realizar a performance. Para a minha surpresa, ele autorizou a utilização das instalações para a sua realização. Posteriormente, dialoguei com a direção e coordenação do educativo e a proposta também foi aceita.

O trabalho se intitulou “Entre o fogo e a penumbra” e teve como público alvo os funcionários do museu, toda a equipe do educativo, bibliotecária, secretária, assistentes administrativos, etc. Teve como objetivos promover reflexões e diálogos sobre o meu estar naquele espaço, me tornar visível enquanto indígena perante os meus colegas de trabalho, problematizar a falta de obras de artistas indígenas no acervo e ações que abordassem os povos originários.

A ação ocorreu no período da tarde. Além das instalações, levei uma paisagem sonora para compor a ação, com cantos tradicionais do meu povo. Ao chegar, me pintei e vesti minha indumentária, seria a primeira vez que muitos dos meus colegas iriam me ver vestido tradicionalmente. Após me preparar, saí pelas portas do fundo do museu e dei a volta para entrar pela porta da frente.

FIGURA 4 | Registros da performance “Entre o Fogo e a Penumbra” (2017)



FONTE: arquivo do autor. Foto de Victor Hugo Borges.

Durante o percurso, percebia as pessoas nas ruas e as que estavam dentro dos carros me olhando com estranhamento. Ao chegar,

subi as escadas até o primeiro piso, onde estavam o público e a instalação onde a ação iria acorrer. Ao adentrar na sala, segui até a instalação, uma série de marmitas contendo carvão. Fiquei alguns instantes parado em frente e começo a percorrer por dentro.

FIGURA 5 | Registros da performance “Entre o Fogo e a Penumbra” (2017)



FONTE: arquivo do autor. Foto de Victor Hugo Borges.

Se antes eram marmitas com carvão, agora se encontrava eu fazendo parte da composição. Estava eu entre as marmitas, entre o carvão.

Após atravessar aquele campo, vou até a outra instalação. Acendi uma vela e comecei a comer o carvão de uma das marmitas. Em meio à paisagem sonora, minha sombra era projetada nas paredes do museu, atravessando a rede que se encontrava atrás. Após comer o carvão, apaguei a vela com um sopro, levanto-me e sigo em direção ao público. Me aproximei e olhei fixamente nos olhos de cada um!

FIGURA 6 | Registros da performance “Entre o Fogo e a Penumbra” (2017)



FONTE: arquivo do autor. Foto de Victor Hugo Borges.

Todos falam de mim, ninguém me representa!

Após um ano estagiando no MAMAM, tive a oportunidade de estagiar no Instituto Ricardo Brennand, onde atuei por um ano como arte/educador realizando ações artísticas pedagógicas e mediação cultural.

Ao adentrar naquele espaço, fiquei impressionado e desafiado diante da sua dimensão e quantidade de obras do seu acervo, onde parte compõe suas exposições permanentes “Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção de Ricardo Brennand” e “Oitocentos Brasileiros”, expostas em sua pinacoteca, além das coleções de armas brancas expostas no Castelo São João.

Algo que me chamou atenção foi que ao contrário do acervo do MAMAM, que era marcado pela falta de obras de artistas indígenas ou obras que abordassem a história dos povos originários, no Instituto eu me deparei nas exposições da pinacoteca com algumas pinturas que retratavam povos indígenas, a partir de uma conjuntura contextual do século XVII, com trabalhos holandeses incluindo as pinturas de Frans Post, e do século XIX, com as gravuras do Artista Alemão Moritz Rugendas. Contudo, se tinha sido marcado pelo incômodo da ausência da experiência anterior, o incômodo agora era pelas representações e narrativas que aquelas obras projetavam, imagens e discursos construídos a partir de uma perspectiva, olhar e subjetividade colonial.

Com o passar dos dias, realizei algumas visitas à reserva técnica e conheci melhor o acervo. Constatei que realmente havia a

falta de obras de artistas indígenas. Diante disso, me coloquei em um processo de pensar abordagens que pudessem promover outras narrativas sobre nós. Ações que fizessem ecoar naquele espaço discursos que possibilitassem outros olhares e reflexões sobre a nossa história, nossos corpos e cosmovisões.

Utilizar a mediação cultural como ferramenta que estabelecesse olhares sensíveis e provocações foi um ponto importante, inicialmente. Entretanto, sentia que algo a mais era preciso. Daí pensei em um confronto entre imagens.

Mas qual ou quais imagens poderiam se sobrepor àquelas que ocupavam o Instituto Ricardo Brennand? As mesmas que frequentemente ilustram os livros didáticos, ou melhor, que ocupam hegemonicamente o imaginário da sociedade. Indígenas a partir de um recorte temporal do passado atrelado ao primitivismo, ao romantismo e ao exótico.

Motivado pelo acreditar da potência desse confronto, é que construo uma narrativa imagética performativa com o título “Todos falam de mim, ninguém merepresentam!”. Onde, por meio da autorrepresentação, o meu próprio corpo-espírito se tornou imagem e projetou outras narrativas sobre as etnicidades indígenas, tensionando as representações originárias no acervo do Instituto. Uma imagem viva, ocupando produzida e agindo no presente em consonância com o tempo circular.

Apresentei a proposta para Ruth Gabino, coordenadora do educativo, e logo em seguida ela propôs que eu realizasse a ação dentro do “Peça a Peça”, que consiste em um projeto elaborado pelo Educativo que resulta na abordagem de uma das obras presentes no acervo do Instituto, a partir da proposição de uma temática pelos educadores e seleção feita pelo público.

Três peças são curadas pelo Educativo levando em consideração o tema proposto e colocadas para a seleção. A mais votada é a trabalhada. A ação consiste na leitura da obra, por meio da “Abordagem Triangular” de Ana Mae Barbosa, uma palestra ou diálogo sobre o tema e uma apresentação ou prática artística relacionada a temática e a obra.

Após a conversa com Ruth, elaborei o projeto da 107ª edição do Peça a Peça. Sob o tema “Rugendas: hipermetropia do olhar pictórico na representação identitária dos ameríndios no século XIX”, abordei a obra selecionada, uma das gravuras do artista alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), integrante da equipe de expedição científica do Barão de Langsdorff no Brasil entre 1822 e 1829. A performance “Todos falam de mim, ninguém me representa!” foi apresentada no evento interseccionando leitura da obra, mediação cultural e prática artística.

A performance se iniciou com a projeção de uma paisagem sonora dentro da pinacoteca, que era composta por sobreposições de sons de instrumentos e de rituais originários, falas de curadores, antropólogos e museólogos sobre arte e identidade indígena.

Em seguida, adentrei no espaço vestido com minha indumentária, pintado tradicionalmente e tocando minha maraca. Tinha em minha boca uma mordaca feita com um tecido estampado com representações étnicas de povos indígenas do século XIX, produzidas por Rugendas. Percorri a exposição “Frans Post e o Brasil Holandês na coleção do Instituto Ricardo Brennand” e fui ao encontro das gravuras que se encontravam na exposição “Oitocentos Brasileiro”.

FIGURA 7 | Registros da performance “Todos falam de mim, ninguém me representa!” (2017)



FONTE: arquivo do autor. Foto de Juliabe Balbino.

Diante das gravuras de Rugendas, remetendo a um gesto (re) antropofágico, comecei a “comer” uma cópia da gravura abordada, como um ato político de retomar e reescrever a história, criticando

aquelas representações e o próprio acervo do Instituto. O que elas ao ocuparem aquele espaço projetavam sobre os meus antepassados? O que elas e o Instituto diziam sobre mim e meus contemporâneos?

FIGURA 8 | Registros da performance “Todos falam de mim, ninguém me representa!” (2017)



FONTE: arquivo do autor. Foto de Juliabe Balbino.

Após a apresentação da performance, seguiu-se um debate com o público e uma oficina de criação de autorretratos, por meio da técnica de modelagem em argila, como processo de descoberta e reconhecimento da identidade.

Para alimentar a discussão, recorri à apropriação ideológica da imagem do indígena na literatura e na arte no movimento do Romantismo, como consolidação do imaginário de uma identidade nacional, composta de uma representação idealizada e materializada a partir da ótica eurocêntrica.

Essas representações pictóricas iconográficas dos povos indígenas oriundas desses olhares romantizados, distanciados muitas das vezes da realidade factual, as denominei “hipermetropia do olhar pictórico”.

Desova

Todos os obstáculos enfrentados durante a Piracema têm um propósito, talvez um dos mais importantes, a manutenção e perpetuação da vida. Ao refletir e descrever um pouco sobre a história do meu povo e minha trajetória, encontro possibilidades de estabelecer

comparações com o fenômeno, pois sinto que meu transitar/nadar proporciona, de alguma forma, a manutenção e perpetuação da minha existência, a preparação dos territórios que irão ser ocupados pelos iguais a mim.

A escolha de abordar o conceito de Ausência foi uma forma de apresentá-lo como um “fenômeno cultural” imposto aos sujeitos subalternizados pelas estruturas e instituições hegemônicas, como um dos fatores que garantem a práxis do que Quijano (2010) conceitualiza como colonialidade do ser e do saber.

Importante falar que a solução das problemáticas geradas pela “Ausência” não é a “Presença”, mas sim como as relações sociais e políticas do “Estar” ou “Se fazer presente” são estabelecidas para não cairmos em armadilhas.

Parafraseando Jaider Esbell (2020a), é necessário estratégias para a elaboração de armadilhas para armadilhas, estas geradas a partir de reflexões sobre sistemas de poder, conceitos coloniais, práticas mescladas de valores e referências, identidade e autoconsciência. A questão do território e territorialidade.

Os pensamentos de Jaider sempre fizeram parte das minhas reflexões sobre a minha poética e meu estar na universidade, sobre a minha presença assim como de outros jovens indígenas ao adentrarem no campo da arte. Do papel desempenhado por nós diante de um território no qual a nossa presença e mudanças de perspectivas eram recentes, indo de encontro com o pensamento de Silva (2014) ao refletir sobre o campo das artes em meio a novas realidades, após a inserção de públicos “antes” excluídos das faculdades e principalmente das universidades:

Ressaltamos o alargamento do termo arte, utilizado e concebido como produção artística da humanidade a partir das diferenças culturais. Nesse sentido, o conceito da arte em questão ampliou as fronteiras da produção artística para além do recorte da cultura ocidental, branca, dominante e machista, coibindo dessa forma as abordagens etnocêntricas desestabilizando os conceitos e preconceitos. (SILVA, 2014, p. 3)

Ao revistar as memórias aqui descritas, muitas das vezes pensei sobre a afetividade dos impactos epistêmicos, políticos e sociais nas estruturas sólidas e sistêmicas gerados pela minha entrada,

junto com outros segmentos da sociedade, na Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, *Campus Recife*.

Poderia citar, como exemplificação, este próprio trabalho, a forma como ele foi escrito, o que abordou e apresentou, sua autoria e referências, quais os espaços físicos e subjetivos onde ele tem como objetivo penetrar. Talvez ele, assim como os de tantos outros parentes indígenas, da juventude oriunda dos demais povos tradicionais e das periferias, reflitam um momento histórico que as faculdades e universidades brasileiras se configuram de fato como extensão da sociedade, um território polifônico e multicultural.

Algo importante a ser citado também é o fortalecimento e criação de grupos de estudos, pesquisa e extensão sobre questões identitárias, étnico-raciais e abordagens decoloniais relacionadas à produção do conhecimento e do fazer artístico. É interessante que esses grupos apresentam posturas éticas e sensíveis de alguns docentes compromissados com a importância de seus papéis e da academia diante desse novo cenário.

Dentre esses posso citar o Grupo de Estudos e Pesquisas da Universidade Federal de Pernambuco em Autobiografias, Racismos e Antirracismos na Educação - GEPAR, coordenado pela Profa. Dra. Auxiliadora Martin do Centro de Educação - CE da UFPE, e o Projeto de Pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste da Universidade Federal de Pernambuco - CAIN, coordenado pela Profa. Dra. Renata Wilner do Centro de Artes e Comunicações - CAC da UFPE

Integrar o GEPAR e o CAIN durante a graduação me proporcionou não somente a ampliação do olhar sobre tudo ao meu redor e o que me afeta. Possibilitou meu transitar/nadar por mundos que nem ao menos sabia que existiam. Conhecer pensadores, pesquisadores e artistas indígenas, africanos e afrodescendentes. Foram de suma importância para minha aprendizagem, decodificação e reestruturação dos códigos hegemônicos, na ação de restabelecer e ressignificar a minha própria existência, as relações de aprendizagem, produção e partilha de saberes entre eu, professores e colegas de curso. Da mesma forma, nos museus onde estagiei, me debrucei e promovi tensões sobre suas práticas e acervos.

Mesmo em Piracema, meu ingressar na Universidade Federal de Pernambuco e cursar Licenciatura em Artes Visuais, colaborou no processo de autoconsciência da potência do meu corpo-espírito como instrumento contracolonial, que resultou em ações performativas que me tornaram lâmina, assim como a obra “Mikay” de Arissana Pataxó, capaz de penetrar as imagens estereotipadas que constituem o imaginário do que é ser indígena para a sociedade brasileira, diante da pouca compreensão que tem sobre si mesma. Em consonância com Ana Mae Barbosa:

A Arte, como uma linguagem aguçadora dos sentidos transmite significados que não podem ser transmitidos através de nenhum outro tipo de linguagem, tais como a discursiva e a científica. Dentre as artes, as visuais, tendo a imagem como matéria-prima, tornam possível a visualização de quem somos, onde estamos e como sentimos. Relembrando Fanon, eu diria que a arte capacita um homem ou uma mulher a não ser um estranho em seu meio ambiente nem estrangeiro no seu próprio país. Ela supera o estado de despersonalização, inserindo o indivíduo no lugar ao qual pertence, reforçando e ampliando seus lugares no mundo. (BARBOSA, 2009, p. 1).

Este trabalho resulta de muitas experiências, encontros e reencontros e é importante que seja entendido como extensão da oralidade. A maior parte de tudo o que é apresentado aqui é resultado de partilhas com outros parentes. Desta forma, não poderia deixar de citar o nome de Karkará Tunga Tarairú, Juma Pariri, Olinda Yawar Wanderley, Graciela Guarani, Alexandre Pankararu, Déba Viana Tacana, Juruna Xukuru Karaxuwanassu, Valquíria Kyalonan Karaxuwanassu, Juliana Xukuru, Arissana Pataxó, e todos que compõem a Associação de Indígenas em Contexto Urbano Karaxuwanassu - ASSICUKA.

Repouso meus pensares sobre essa escrita negando sua conclusão, mas evidenciando o desejo de continuar ampliando meu conhecimento no campo da Arte/Educação e das poéticas visuais, atrelados às questões identitárias, étnico-raciais e ciências tradicionais originárias. Expressar a vontade de seguir elaborando estratégias para que o meu corpo-espírito coletivo continue a transitar/nadar, apresentando e evocando possibilidades de sermos autores das nossas histórias, proporcionando a projeção de narrativas e paisagens outras, concordando com Jaider Esbell:

É preciso aprender a técnica, estar com tudo certinho para fazerem feitiços. Não é uma questão de receita, essa coisa pronta quebem caracteriza a “modernidade”. A técnica eu acho que soa mais como uma coisa de caminhada, muita observação e seguidas tentativas até aprimorar ao ponto de fazer outros sabores. (ESBELL, 2020b, on-line).

Referências

- ALMEIDA, L. S. *Dois dedos de prosa com os Karapotó*. Maceió: Edufal, 1998.
- ALMEIDA, L. S.; SILVA, A. H. L (org.). *Índios do Nordeste: etnia, política e história*. Maceió: Edufal, 2008.
- BACHELARD, G. *A chama de uma vela*. Trad.: Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- BARBOSA, A. M. *Processo civilizatório e reconstrução social através da arte*. In: XII SIMPÓSIO INTERNACIONAL PROCESSO CIVILIZADOR, 2009, Recife. Disponível em: http://www.uel.br/grupo-estudo/processoscivilizadores/portugues/sitesanais/anais12/artigos/pdfs/mesas_redondas/MR_Barbosa.pdf. Acesso em: 15 maio 2022.
- ESBELL, J. *A Arte Indígena Contemporânea como armadilha para armadilhas*. Galeria Jaider Esbell, 2020a. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- ESBELL, J. *Dá pra aprender com a colonização escravista?* Galeria Jaider Esbell, 2020b. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/19/da-pra-aprender-com-a-colonizacao-escravista/>. Acesso em: 20 abr. 2022.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARQUEZ, J. *Cultura e etnicidade dos povos indígenas do São Francisco Afetados por Barragens: um estudo de caso dos Tuxás de Rodelas, Brasil*. 94 f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2008.
- NHENETY. *História dos Karapotós*. 2014. Disponível em: <http://www.indiosonline.net/historia-dos-karapoto/>. Acesso em: 28 mar. 2022.
- QUIJANO, A. *Colonialidade do poder e classificação social*. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, pp. 84-130, 2010.
- SALVIANO, D. C. M. *A representação do docente e do acadêmico indígena, com relação às cotas indígenas, no curso de direito da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS - Unidade Universitária de Dourados*. 2011. 91 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2011.

SANTOS, V. S. O que é piracema? *Brasil Escola*, Goiânia, 2019. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/biologia/o-que-e-piracema.htm>. Acesso em: 15 maio 2022.

SILVA, M. C. R. F. Formação Inclusiva do Professor de Arte: Desafios Propostos Pelas Leis 10639/2003 e no. 11645/2008. In: AMARAL, M. V. N.; SILVA, M. B. (org.). *Conferências em Arte/Educação: Narrativas Plurais*. 1 ed. Recife: Flamar, 2014, v. 1, p. 187-208.

SIMÕES, R. Participação indígena no Ensino Superior aumenta mais de 500% em seis anos; mulheres são a maioria. *Quero bolsa*, 19 abr. 2018. Disponível em: <https://encurtador.com.br/dfo04>. Acesso em: 20 abr. 2022.

VIEIRA, J. L. G. *Práticas identitárias e resignificação do universo imaginário dos povos indígenas do sertão de Alagoas*. Maceió: Editora CESMAC, 2017.

Sobre as autoras e os autores

Alexander Willian Azevedo

alexander.azevedo@ufpe.br

Professor Adjunto do Departamento de Ciência da Informação, atuando nos cursos de Graduação em Gestão da Informação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Pernambuco. Possui Doutorado (2021) em Ciência da Informação pela Universidade Federal da Paraíba, Mestrado (2009) e Graduação (2006) em Ciência da Informação pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Foi Coordenador do Curso de Gestão de Informação (2013-2016) e eleito para o Biênio (2021-2023). Membro do Grupo de Trabalho Indígena da UFPE.

Andrielle Cristina Moura Mendes Guilherme

andriellecmmg@gmail.com

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPGEM) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com enfoque em comunicação indígena e descolonização das imagens. Atua como pesquisadora da imagem, fotógrafa e produtora audiovisual e integra atualmente a Articulação Negra e Indígena de Audiovisual e Cinema no Rio Grande do Norte (ANIAC). Comunicadora, educadora popular, mobilizadora social, acredita na produção de imagens como prática de liberdade.

Aislan Pankararu

pankararuaislan@gmail.com

Artista do povo Pankararu, tem formação em Medicina. Começou a galgar o meio artístico de forma ritualística se conectando com as pinturas corporais do seu povo, criando artes que envolvem um fluir ancestral. Ao visitar grandes museus, sentiu que deveria contar sua própria história para representar o seu povo originário do semiárido pernambucano.

Carlos Eduardo de Araújo (Cadu Araujo)

2019cadu@gmail.com

Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte e professor da rede pública de ensino. Integra a equipe do Grupo de Estudos da Complexidade (GRECOM/UFRN) e mora em Ceará-Mirim (RN), onde é artista e atua em projetos culturais no Movimento Alternativo Goto Seco. É indígena e nos últimos anos se dedica ao estudo das culturas nativas, etnogênese, espiritualidade indígena e práticas xamânicas. Autor do livro de poesias *Infini-to* (2022) e do livro originado de sua tese de doutorado *Xamanismo hoje: diálogos com uma sabedoria arcaica* (U'KA, 2022).

Carlos Eduardo de Souza

souzaeducarlos15@gmail.com

Mestrando em História pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). Graduiu-se em História na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Atuou no projeto Programa de Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) na Escola de Referência em Ensino Médio Ginásio Pernambucano (GP da Rua da Aurora) e estagiou no arquivo da reitoria da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente participando do Programa de Residência Pedagógica (PRP) na Escola de Referência em Ensino Médio Joaquim Nabuco, onde desenvolveu um projeto sobre povos indígenas e afro-brasileiros. Estagiou no acervo do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), pesquisando questões de gênero. Participa como voluntário de pesquisa sobre indígenas do século XIX.

Clayton Marcio Hermes Pereira

claytonmarcio11@gmail.com

Estudante da Licenciatura em História da Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista do Núcleo de Políticas de Educação das Relações Étnico-raciais e faz parte dos grupos de pesquisa Afrika'70 e Laberer.

Dyó Potyguara

dimagno@live.com

Artista visual multilinguagem e educadora ambiental. Pesquisa as cosmo percepções nas encruzilhadas de América orientada pelo desejo de uma outra iconografia y futuro para semente que plantamos hoje. Através do user 'rastros de diógenes' desenvolve performances e esquemas pedagógicos e/ou visuais, na presença e virtualidade. É curadora da plataforma de performances Gira. Originária de Mamanguape, Paraíba, vive e trabalha entre as cidades do Rio de Janeiro, Niterói e São Gonçalo. Apresenta seu trabalho nacional e internacionalmente em contextos periféricos, queer e também institucionais. Entre os projeto e exposições vale citar o Terreiro Afetivo, laboratório de práticas em arte e ecologia e as recentes exposições "Encantadas", no Schwules Museum (Alemanha), e "Ecologias do bem viver", na Escola Livre de Artes do Galpão Bela Maré (Brasil).

Larissa Cristina Braz da Cruz (Consuelo Vêa Coroca)

consuelooleosnoc@gmail.com

Nativa do agreste potiguar, originária dos Tapuya Guarayra. Licenciada em Artes Visuais pela UFRN, pesquisadora/atuante da historiografia e cartografia dos pixos e grafittis da cidade de Natal. Consuelo Vêa Coroca, seu nome artístico de carga sábia e ancestral, assina c.o e atua nas ruas desde 2013 com suas pinturas, lambes e stickers.

Daiane Silva Barbosa

daianesb243@gmail.com

Indígena da etnia Potiguar. É estudante do curso de Secretariado Executivo Bilíngue e ilustradora. Suas ilustrações retratam a força do povo indígena e a perseverança da cultura a cada geração.

Fabiana Vidal

fabiana.vidal@ufpe.br

Docente de Artes Visuais do Colégio de Aplicação da UFPE e do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB. Doutora em Educação (2016) e Mestre em Educação (2011) pela UFPE. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela UNB. Licenciada em Educação Artística/Artes Plásticas pela UFPE. Editora-chefe da Revista Cadernos de Estudos e Pesquisa na Educação Básica. Líder do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais e Arte/Educação (GPECAE) e integrante da Rede de Representantes da FAEB-PE.

Flávia Costa

flavinha433@hotmail.com

Professora de Artes Visuais da Prefeitura do Recife, arteterapeuta e integrante do Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais e Arte/Educação-GPECAE. Mestranda em Artes Visuais (2023) pela UFPB/UFPE, especialista em Arte-Educação (2008) pela UNICAP e licenciada em Educação Artística/Artes Plásticas (2006) pela UFPE.

Jarluzia Herquita de Azevedo Afonso

iarluzia@gmail.com

Estudante de mestrado em Ciência da Informação (DCI/UFPE) e pesquisadora da memória, da ciência e dos saberes ancestrais, dos registros humanos e suas tecnologias. Integra a Articulação de Mulheres Indígenas em Contexto Urbano, o grupo de pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste e o Grupo de Trabalho Indígena da UFPE. Organiza ações de preservação e exposições de arte, cultura e ciência, com a finalidade de compartilhar e construir novas perspectivas sobre a existência indígena e demais seres da natureza.

Juliana Freitas Ferreira Lima

julijubis@gmail.com

Designer-artista, mestra em Design e doutoranda em Antropologia pela UFPE. Como designer projeta ações e produtos culturais.

Propõe ações transdisciplinares com foco em design, arte e antropologia em comunidades tradicionais. Como artista desenvolve dinâmicas artístico/afetivas e intervenções. Pesquisa arte indígena e atravessamentos com a arte rupestre. É designer e pesquisadora do projeto cultural Atlas do Pernambuco Indígena pelo Funcultura-PE, o qual compôs o portal www.atlasindigena.org.

Juliana Xukuru

xukurujuliana@gmail.com

Artista visual, ativista e pesquisadora indígena, de etnia Xukuru de Cimbres e Xukuru Ororubá – Pesqueira, Pernambuco. Brasil. Vive e trabalha em seu território. Mestre em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco, e primeira pesquisadora indígena a entrar para a Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAAP). Em suas experiências artísticas, docente, como investigadora e produtora cultural, compromete-se com o ativismo curatorial e a crítica cultural a partir da virada decolonial.

Junior Cardeal

cardealgraffiti@gmail.com

Indígena em contexto urbano. Grafiteiro desde 2010, traz na sua arte a resistência dos povos originários. Arte-educador, midiativista e produtor cultural, luta pela emancipação das favelas e periferias. No jornalismo comunitário, atua na Agência de Notícias das Favelas, no Núcleo de Comunicação Caranguejo Uçá e no Canal Reload.

Kamilla Tavares da Silva

kamilla126stavares@gmail.com

Graduanda no curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Pernambuco. Integra o grupo de pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste e é voluntária no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da UFPE.

Leonardo Cristiano da Silva Freitas

leonardogeografiaufpe@gmail.com

Graduado em Geografia – Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É pesquisador no grupo de pesquisa em Geografia de paisagens Tropicais – PAISAGEO (DCG/UFPE). Participou do projeto de pesquisa Ciência e Arte Indígena do Nordeste (CAIN-UFPE). Foi extensionista nos projetos: Comunicação de Áreas de Riscos e Exposição Virtual de Arte Indígena do Nordeste, vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEXC/UFPE). Atua nas áreas de Educação Geográfica e Ambiental, Geotecnologias e Conservação da Natureza.

Merremii Karão Jaguaribaras

merremiikarao02@gmail.com

Indígena, agricultora, ambientalista, artista visual, bacharel em Serviço Social, graduanda em Sociologia, pesquisadora de Arte Indígena.

Randra Kevelyn Barbosa Barros

andrakevelyn@gmail.com

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mestra em Estudo de Linguagens (PPGEL), Linha de Pesquisa 1 – Leitura, Literatura e Identidades, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Graduada em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas, pela UNEB.

Renata Wilner

renata.wilner@ufpe.br

Professora associada do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco desde 2009. Possui doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009). É vice-líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Arte, educação e diversidade cultural. Coordena o projeto de pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste (CAIN/UFPE).

Silvia Bloise G. Mendonça

silviabloisegm@gmail.com

Graduada em Psicologia pela UFPE. Caminha profissionalmente pela Análise Bioenergética, pela Massoterapia e pela clínica psicoterapêutica.

Thaysa Aussuba

thaysa.aussuba@ufpe.br

Indígena em contexto de periferia urbana, graduanda em Artes Visuais, pesquisadora bolsista de processos criativos anticoloniais e de autocuidado. Integrante do Coletivo Trovoa, de movimento e articulação nacional de artistas, curadoras e arte-educadoras racializadas. Atua como Artista Visual multimeios, educadora e escritora.

Ziel dos Santos Mendes

zielmendess@gmail.com

Indígena originário da comunidade Karapotó formado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. É realizador e curador audiovisual, arte-educador, pesquisador e artista visual. Reside desde 2015 em Recife (PE). É integrante do grupo de pesquisa Ciência e Arte indígena no Nordeste (CAIN-UFPE) e artista-pesquisador no projeto Culturas de Antirracismo na América Latina (CARLA-UFBA). Desde 2021 é coordenador geral da Associação Indígena em Contexto Urbano Karaxuwanassu (ASSICUKA).

Título Rodas e redes interculturais:
pesquisas em/sobre arte indígena no Nordeste

Organização Renata Wilner

Formato E-book (PDF)

Tipografia Tisa Pro (texto), Apparat (títulos)

Desenvolvimento Editora UFPE



Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 | Várzea, Recife-PE
CEP: 50740-530 | Fone: (81) 2126.8397
editora@ufpe.br | editora.ufpe.br



PROGRAD
PRÓ-REITORIA
DE GRADUAÇÃO