

Devir Indígena: tempo de devolver o amor à história brasileira

Indigenous Becoming: time to return love to Brazilian history

MARCELA CHAVES DO VALLE

Marcela Chaves do Valle é Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), linha Tecnologias da Comunicação e Estética. Especialista em Fotografia (UCAM), Fotógrafa, Professora e Pesquisadora dos temas da Fotografia, Imagem/Tempo, Arte e Política. Professora Substituta de Fotografia na ECO-UFRJ (2022-2023). E-mail: marcelachaves@gmail.com

RESUMO

Há duas décadas, celebramos o 'descobrimento' do Brasil. O quão distantes estamos, hoje, desta realidade? E o quão perto estamos de nos entender brasileiros? O presente artigo propõe pensar no que é preciso destruir da história oficial, uma história que ainda se pauta na invasão e colonização portuguesa, para abrir caminhos para uma nova história milenar, de resistência e de festa. A fundamentação teórica baseia-se no conceito de "caráter destrutivo" em Walter Benjamin, no qual faz-se destroços do existente menos pelas ruínas que pelos caminhos que surgem através delas (1973, p. 14). Neste sentido, quatro trabalhos são convocados ao diálogo por seu potencial disruptivo ao sugerirem outras narrativas que devolvam, por fim, o amor à história brasileira.

Palavras-chave: história brasileira; arte indígena contemporânea; futuro ancestral.

ABSTRACT

Two decades ago, we celebrated the 'discovery' of Brazil. How far are we from this reality today? And how close are we to understanding each other as Brazilians? This article proposes to think about what needs to be destroyed from official history, a history that is still based on the Portuguese invasion and colonization, to open paths for a new millennial history, about resistance and celebration. The theoretical foundation is based on Walter Benjamin's theory of destructive character, in which the existing remains destroyed less through ruins than through the paths that emerge through them (1973, p. 14). In this sense, four works are invited to dialogue due to their disruptive potential in suggesting other narratives that finally return love to Brazilian history.

Key words: Brazilian history; contemporary indigenous art; ancestral future.

*“Sejamos água,
em matéria e espírito,
em nossa movência e capacidade de mudar de rumo,
ou estaremos perdidos”.*
Ailton Krenak

INTRODUÇÃO

O Brasil precisa ser recriado. Nos últimos anos vivenciamos incontáveis cenas inimagináveis em um retrocesso político que permitiu com que um medíocre deputado elogiasse um reconhecido torturador em pleno Congresso Nacional e saísse presidente da República, e não presidiário (LOWY, 2016). Acontecimento que tanto é sintoma das fraturas da história de um país que precisa amadurecer suas elaborações sobre a memória da ditadura (LISSOVSKY, 2019); quanto alegoria da tragédia vindoura. “Mas quem dirá que não é mais imaginável. Erguer de novo das ruínas o país?” (RENNÓ, 2022). Se algo de bom surge da destruição, como nos orienta Walter Benjamin (1973, p.14), são os caminhos desobstruídos por entre as ruínas por onde o novo pode avançar.

Os caminhos abertos por entre as ruínas precisam ser refeitos com o protagonismo de mulheres negras e indígenas. Os caminhos abertos por entre as ruínas precisam ser guiados pelo eco das vozes ancestrais no instante em que conquistam ressonância entre as atuais gerações. Através da escuta atenta e comprometida, de um caminhar coletivo e engajado, é que o Brasil pode reconstruir um novo presente. Sarar feridas, preencher lacunas, disputar a memória, reescrever a história.

Diante deste cenário, foram selecionados para o artigo quatro trabalhos de artistas brasileiros que operam como fontes de contestação e pontos de partida para se repensar uma outra história possível. A problemática central principia-se no questionamento de como é possível, ainda hoje, falar em ‘descobrimento’ do Brasil? De que forma nos reconhecemos brasileiros? Como a arte vem operando tais questões na contemporaneidade?

Diversos artistas brasileiros têm problematizado a história brasileira a partir de uma perspectiva decolonial, autodecolonial, como sugere Jaider Esbell (2020a), ou contracolonial, segundo os termos de Nêgo Bispo (2018):

Para quilombolas e indígenas, contracolonizar é “nós mesmo” reeditarmos as “nossas trajetórias a partir das nossas matrizes”: “no dia em que as universidades toparem aprender as línguas indígenas – em vez de ensinar –, no dia em que as universidades toparem aprender a arquitetura indígena e toparem aprender para que servem as plantas da caatinga, no dia em que eles se dispuserem a aprender conosco como aprendemos um dia com eles, aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas desse lugar. Uma contracolonização (SANTOS, 2018).

Em articulação com a teoria de Georges Didi-Huberman (2018), a proposta é desmontar uma certa imagem da História para, a posteriori, remontá-la em prol de uma nova legibilidade dos arquivos do tempo sofrido. Ante as recentes disputas pelo símbolo da nação, serão analisadas duas bandeiras contestadoras de afetos e narrativas: a obra pioneira “Okê Oxóssi” de Abdias Nascimento em sua singular ressignificação do emblema nacional, e a obra disruptiva de Rodrigo Ribeiro Saturnino, a destruir, ao menos na imaginação, a versão oficial de nossa história colonial.

Em um segundo momento, a análise visual de obras de dois artistas indígenas contemporâneos reforça a proposta teórico-metodológica de destruição de um legado colonial rumo à abertura de caminhos para um outro regime de visibilidade que incorpore o protagonismo indígena. O objetivo alinhavado pelas obras aqui convocadas prevê, nos moldes de Didi-Huberman, um “desarmar” para, desde então, “rearmar” o olhar do leitor. Ao poder conformador das imagens de outrora, contrapõe-se outras imagens disruptivas que libertam e potencializam novas formas de ver e experienciar o mundo (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 121). Ou melhor, mundos, no plural, frutos da retomada indígena por voz e representatividade, especialmente, no campo das artes contemporâneas.

AMOR À NOSSA HISTÓRIA MILENAR

É chegada a hora de devolver o amor à bandeira nacional. Desde sua confecção, o amor fora excluído da frase original de Augusto Comte que inspirou o lema de um país: “o amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim” (ICHIMARU, 2021). Devolver o amor à flâmula brasileira, como já propôs o músico Emicida (2021), como um monumento acessível a todos, serviria para nos lembrar que “a ausência do amor como política pública” sempre custou a vida de muitos cidadãos. De fato, negar o afeto parece fazer parte da nossa história, sobretudo se olharmos para o tratamento dado há séculos aos povos originários.

O autoritarismo latente na frase que resta sempre serviu aos interesses nefastos de épocas mais autoritárias. Não foi a primeira vez em que o verde e amarelo fora apropriado por setores mais conservadores da sociedade, empresários e militares. Como forma de protesto contra a ditadura civil-militar, enquanto vivia no exílio, o grande pensador e intelectual negro, artista, poeta e político Abdias Nascimento ressignificou o símbolo arrebatado com a pintura da “Okê Oxóssi” (Foto 01).



FIGURA 1: Abdias Nascimento (1970)

Legenda: "Okê Oxóssi".

Fonte: Astro-antropo-lógicas: oriki das matérias (in)visíveis (ALVES-BRITO, 2021, p.31).

Na obra, Abdias Nascimento evoca a cosmologia iorubá para recriar o símbolo nacional com a inclusão de sua diversidade renegada. À priori, uma saudação à Oxóssi, orixá que representa o conhecimento e a floresta no duplo papel protetor de caçador e guardião. Oxóssi é "o caçador de uma flecha só, a divindade africana que, na diáspora, ocupa papel central nos territórios negros e dos povos originários. Na África iorubana ou na diáspora do Atlântico Negro, Oxóssi é a própria Floresta [...] os povos das matas, os caboclos" (ALVES-BRITO, 2021, p.32-33). Como emblema de luta, o arco-e-flecha. Arco preto, flecha vermelha. Cor de africanos sequestrados e escravizados, cor de nativos contaminados; cor do pau-Brasil roubado, do luto e do sangue derramado na história inolvidável desse nosso país. Sua posição verticalizada indica que o "ofá", arco e flecha em iorubá, deve apontar para cima, para a ancestralidade de cada brasileiro desta nação (ALVES-BRITO, 2021, p.33).

No lugar de "ordem e progresso", a repetição da palavra em iorubá "okê" pode ser interpretada como uma voz que se impõe como grito de guerra ou saudação – e, porque não, como amor, o amor protetor. Abdias Nascimento devolve, assim, o amor à bandeira brasileira

numa história do que poderia ter sido e, por que não, do que será? Um amor como Jaider Esbell define, que não tem nada a ver com o amor romântico e tampouco com o amor religioso, e sim “um amor universal”, como princípio inerente a “uma relação ampliada do ser humano consigo mesmo e com a natureza” (ESBELL, 2018b). Ambos artistas sonharam, com asas na imaginação, um outro Brasil.

São as fraturas na elaboração sobre um falacioso ‘descobrimento’ que dão brecha a um genocídio continuado. A despeito de uma imagem idílica fundada na exuberância natural e no mito da democracia racial (CHAUI, 2000), a história do Brasil é essencialmente sangrenta. Desde a incursão dos portugueses e sua colonização exploratória e extrativista promoveu-se destruição e matança ante a presença dos invasores. Como uma epidemia infundável, a história do Brasil é contaminada pela morte de nativos em contato com forasteiros; como uma cicatriz indelével, a nossa história é marcada pelo sequestro, opressão e morte de africanos escravizados.

Uma exposição recente de um artista brasileiro causou polêmica em Portugal. Rodrigo Ribeiro Saturnino expôs uma grande bandeira rosa com letras pretas garrafais dizendo: “Não foi descobrimento. Foi matança” (Foto 02).



FIGURA 2: Rodrigo Ribeiro Saturnino (1978)
 Legenda: “Não foi descobrimento. Foi matança”.
 Fonte: (ASSAD, 2022).

A obra exposta na mostra “Interferências”, do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia de Lisboa, impõe a reflexão sobre a relação há muito naturalizada e romantizada entre colonizado e colonizador, uma idealização que o artista está determinado a destruir.

A destruição começa na imaginação. Eu acredito que muito da mudança que a gente tem buscado tem início na desconstrução dos símbolos que perpetuam a violência colonial. Do mesmo modo, a mudança também acontece a partir da produção do impossível, na crença que novos imaginários podem destruir o antigo e dar lugar ao inédito. Reparação simbólica é o que eu acho que tentei levar para o Maat em Lisboa (SATURNINO, 2022).

A reflexão pode ser indigesta para alguns cidadãos lusitanos que, como descreve Achille Mbembe, esmeram-se em “não se lembrarem de nada, sobretudo dos seus próprios crimes e maldades” que retornam para assombrá-los enquanto tentam “violentamente desembaraçar-se” (2017, p.9). Alegações exasperadas acusaram a obra de mentirosa, “uma vergonha e uma ofensa a Portugal e à sua história”, e de que o MAAT estaria exibindo “lixo ideológico” de uma extrema-esquerda odiosa. “As pessoas acabam de alguma forma atacando o meu trabalho e atacando a minha obra de uma forma muito agressiva, com muito ódio e muita xenofobia”, desabafa o artista e sociólogo que há 16 anos mora, estuda e trabalha no país (ASSAD, 2022).

Penso, qual seria a reação no Brasil? Alguns portugueses se sentiram atacados porque se identificam, orgulhosos, com os colonizadores. Mas e os brasileiros, nós nos reconhecemos no lugar dos mortos? Há pouco mais de vinte anos o país se mobilizou para celebrar os 500 anos do “descobrimento”. Em algumas narrativas mais recentes, o termo já caiu em desuso. Todavia, a história do Brasil insiste em começar naquele fatídico dia de abril de 1500. Sustentar uma cronologia que se inicia com os conquistadores é corroborar a versão imperialista e, na mesma moeda, renunciar à própria origem.

A perda consumou-se pelo esquecimento do esquecimento (DELEUZE, 2013), por um lapso de memória que deixou desconexos os gestos oriundos do passado e que, assim, impossibilita qualquer processo de reconhecimento atual. Em seu livro sobre os Tupinambá, “Meu destino é ser onça”, o escritor Alberto Mussa (2009, p.22) nos interpela sobre essa estranha sensação: “a de que nós, brasileiros, não temos nada a ver com os tamoio, nem com os tupiniquim, nem com os temiminó, caeté ou potiguara; e muito menos com os tapuia – goitacá, puri, aimoré, pataxó, tremembé, charrua, mongoió, tarairiú, cariri, carajá, guaicuru, jaicó” e muitos outros povos indígenas nativos do território brasileiro. E garante, como se portasse igualmente uma bandeira escrita em letras garrafais: “É uma ilusão”. Ou melhor, uma delusão, dado que o brasileiro não enxerga, de fato, sua ancestralidade indígena.

Diversos relatos explicitam a intensa miscigenação ocorrida em épocas coloniais, especialmente entre mulheres indígenas e homens portugueses – “relação que, em geral, envolvia

alguma forma de violência”, sublinha Mussa. E conclui, após uma longa elucubração, que no Brasil a probabilidade de alguém ser descendente de indígenas é verdadeiramente muito alta^[1]: “Não sei o que ainda é necessário fazer para que as pessoas compreendam isso – que não estamos aqui faz apenas cinco séculos, mas há uns 15 mil anos. Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil” (MUSSA, 2009, p. 22).

Como proclama Myrian Krexu, médica cirurgiã Guarani Mbyá:

A mãe do Brasil é indígena, ainda que o país tenha mais orgulho de seu pai europeu que o trata como um filho bastardo. Brasil, sua raiz vem daqui, do povo ancestral que veste uma história, que escreve na pele sua cultura, suas preces, suas lutas. Nós somos um país rico, diverso e guerreiro, porém um país que mata o seu povo originário, aqueles que construíram essa nação. O indígena não é aquele que você conhece dos antigos livros de história, porque o livro de história não foi escrito pelo indígena. Ele não está apenas na aldeia tentando sobreviver, ele está na aldeia, na universidade, no mercado de trabalho, na arte, porque o Brasil todo, todo, é terra indígena. O brasileiro devia ter mais orgulho do sangue indígena que corre em suas veias. Porque a mãe do Brasil é indígena^[2].

CINCO SÉCULOS DE RESISTÊNCIA POLÍTICA E EXISTÊNCIAS POÉTICAS

Há pouco mais de um ano, uma fatídica fotografia dos Yanomami despontava nas mídias sociais. Apesar da reconhecida necropolítica (MBEMBE, 2018) do antigo governo, muitos se perguntaram como foi possível chegar a esse ponto? No entanto, deveríamos, de fato, nos surpreender? A pergunta deveria ser não sobre o que aconteceu a estes indígenas, mas sobre o que acontece aos povos originários em sua própria terra. Ao longo de mais de 500 anos, em algum momento deixou de haver genocídio de alguma população indígena no Brasil? Pois enquanto este artigo é revisado, novos ataques acontecem em diversas regiões do país.

Desde os tempos coloniais, os povos indígenas são alvos de massacres e epidemias. No instante em que um ‘novo mundo’ se abria para desbravadores estrangeiros, o antigo mundo dos que aqui habitavam há gerações estava prestes a ruir. Em geral, os nativos foram amistosos com esses seres tão estranhos e de língua enrolada que adentraram seu território sem pedir licença. Estabelecia-se, assim, o início da interação entre os povos originários e os invasores em seus interesses mercantis. Contudo, na troca de pau-brasil por badulaques diversos, os indígenas recebiam junto vírus e bactérias das quais não tinham nenhuma defesa ou forma de proteção. “Estudos sobre a baía de Cabo Frio, região de escambo do pau-brasil, estimam que cerca de 300 embarcações ali chegaram até meados do séc. XVI; os índios tiveram contato com

aproximadamente dez mil europeus” (UJVARI, 2021, p.85). Junto aos forasteiros, desembarcavam em portos brasileiros também “a peste, a rubéola, a varíola, a gripe, o sarampo e a varicela. Os tupis assustavam-se com esses novos visitantes; e a varicela recebeu a denominação tupi de catapora, “fogo que salta”” (UJVARI, 2021, p.89). Até 1888, estima-se que 3 milhões de indígenas tenham sido exterminados no Brasil (ISA).

Em 1967, o Relatório Figueiredo – relatório da Comissão de Investigação do Ministério do Interior presidida pelo procurador Jader de Figueiredo Correia e redescoberto em 2012 por Marcelo Zelic – reconhecia oficialmente a prática de genocídio indígena em praticamente todo o território nacional durante as décadas de 1940, 1950 e 1960. Além de constatar que são os próprios “planos governamentais que sistematicamente desencadeiam esbulho das terras indígenas”, o relatório denuncia casos onde houve “introdução deliberada de varíola, gripe, tuberculose e sarampo” no claro intuito de exterminar os povos originários e liberar o acesso às terras (CNV, 2014, p.205-207). Com a adição deste relatório, em 2014 o relatório final da Comissão Nacional da Verdade rompia o silêncio sobre a violência de Estado perpetrada a camponeses e indígenas desde a década de 1940 até fins da ditadura civil-militar.

Apesar de não incluídos na contabilização final das vítimas, a CNV dedicou um capítulo à violação dos direitos humanos das duas populações marginalizadas: estima-se que mais de 700 camponeses foram assassinados e ao menos 8.350 indígenas foram mortos em decorrência de omissões e ações do regime militar. “Distantes dos centros urbanos e das classes médias, estes grupos quase nunca integraram o panteão imaginário das vítimas da ditadura” (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016, p.365).

De estimadas 305 etnias que vivem no Brasil, apenas dez foram investigadas pela CNV. Os números alcançados dizem respeito a “cerca de 1.180 Tapayuna, 118 Parakanã, 72 Araweté, mais de 14 Arara, 176 Panará, 2.650 Waimiri-Atroari, 3.500 Cinta-Larga, 192 Xetá, no mínimo 354 Yanomami e 85 Xavante de Marãiwatsédé” (CNV, 2014, p.254). Uma das conclusões alcançadas é a certeza de que novas investigações devem ser realizadas não só para ampliar o escopo dos povos verificados como para incluí-los no resultado final das vítimas da ditadura. Diante deste panorama, não é exagero contabilizar cinco séculos de genocídio e, sobretudo, resistência indígena no país.

O Brasil precisa, realmente, ser recriado. Viveiros de Castro argumenta que “talvez seja mesmo chegada a hora de concluir que vivemos o fim de *uma* história, aquela do Ocidente, a história de um mundo partilhado e imperialmente apropriado pelas potências europeias” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.34). No lugar, uma nova história milenar, a ecoar novas vozes de *nossos* velhos antepassados. Afinal, são 524 anos de resistência política e existência poética de que estamos falando aqui.

Pela primeira vez desde épocas coloniais, lideranças indígenas têm voz e representatividade nas mais diversas áreas do conhecimento. O protagonismo indígena no campo da arte, em particular, promove o súbito encontro da ancestralidade com uma atualidade premente sob o signo da retomada. Retomada esta como “ato de *sempre tudo reaprender*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.114).

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA SOB O SIGNO DA RETOMADA

O ineditismo em se falar de uma “arte indígena contemporânea”, como delimita o célebre artista Jaider Esbell (2018a), surpreende por seu protagonismo histórico e nos convida “a um inteiro desconstruir para outros preenchimentos”. Parte de um “pensar extrapolado” que se compreende bem mais do que restrito a uma “posição individual sobre tão vasto universo”. Como nos explica o artista, “não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida” (ESBELL, 2018a). Não há separação entre arte e vida na cultura dos povos originários. A arte está inscrita na tradição cotidiana da história oral, no canto coletivo que emana boas vibrações à aldeia, na simbologia espiritual da maraca que os acompanha, na performance teatral das danças ritualísticas, no simbolismo poético dos adornos, no grafismo da pintura corporal.

Em síntese, “a arte é uma extensão da nossa política para este mundo” (ESBELL, 2020b). Uma política que entrelaça ancestralidade, memória e prática artística para culminar numa dupla crítica: à história oficial e ao caos da atualidade. Uma prática contemporânea, sobretudo, por perceber e operar não com as luzes ofuscantes, mas com as lacunas obscuras, as fraturas de nosso tempo (AGAMBEN, 2009). “Fazemos política de resistência declarada com a arte em contexto contemporâneo aberto”, explica. E, “em contexto fechado, ressignificamos 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, 2018a). Cria-se, portanto, algo urgente, intempestivo, que surge para transformar uma época. Um despertar para uma nova consciência.

Eu acredito que arte é o nosso truque, o nosso trunfo, que a gente tem ainda de estar, sim, sentado no banco de uma academia, mas desse banco voar como um beija-flor, que anda para trás, para frente, que ao mesmo tempo desaparece e deixa todo mundo, de novo, naquele ambiente de vazio, de mistério. Não é exatamente mais uma angústia, mas uma sensação de: “opa!”. Estamos sim num ambiente selvagem. Nós estamos, sim, num ambiente misterioso, nós estamos, sim, num ambiente criativo (ESBELL, 2018b).

Reapropriando, desconstruindo e recontextualizando artística e criticamente – dialeticamente – o termo selvagem para significar o que não pode ser enquadrado, limitado e tampouco menosprezado, o artista indígena Denilson Baniwa grita em projeções luminosas pelos prédios e monumentos das cidades: “Me deixa ser selvagem”^[3]. Assim como Baniwa em algumas obras, as ressignificações de Jaider Esbell sobre antigas pinturas da época colonial tensionam o saber histórico e o próprio sentido da arte enquanto alteram as figurações para atualizar uma mensagem-resposta endereçada aos colonizadores.

Determinado a abrir os olhos de europeus e brasileiros, Jaider Esbell articula uma desmontagem/remontagem do tempo sofrido, nos moldes orientados por Didi-Huberman (2018), e cria uma nova legibilidade para os arquivos coloniais. Ao operar o duplo movimento com sua intervenção artística, Esbell risca o imaginário consolidado pelo olhar colonizador para destruir preconceções e desarmar o olhar; ao sobrepor outras figurações e narrativas, cria um espaço público crítico, logo, político e rearma o olhar.

A arte detém a capacidade de “captar forças”, dando visibilidade e corpo a formas até então ocultas e incorpóreas. Conforme articula Gilles Deleuze,

quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força (DELEUZE, 2007, p.67).

Quando a sombra se esvai e as forças em disputa se tornam visíveis, um combate se torna possível. Neste momento, “o arquivo age como um desnudamento; encolhidos em algumas linhas, aparecem não apenas o inacessível como também o vivo. Fragmentos de verdade até então retidos saltam à vista: ofuscantes de nitidez e de credibilidade” (FARGE, 2009, p.15). Prontas para expor o que antes se desejava oculto.



FIGURA 3: Jaider Esbell (2018-2019)

Legenda: "Carta ao Velho Mundo".

Fonte: Jaider Esbell Website (2019)^[4].

Uma das mais conhecidas obras de Jaider Esbell, "Carta ao Velho Mundo" foi originalmente criada a partir de intervenções na forma de desenhos e textos sobre 396 páginas de uma enciclopédia ilustrada da história da arte ocidental, o primeiro volume de "Galeria Delta da Pintura Universal" (Foto 03). No resgate da obra decadente, como sublinha o artista, a energia da arte da floresta inscreve uma contundente denúncia da colonização e a devolve, em mãos, na França, através de performance e exposição (2019). No Brasil, as páginas aparecem montadas espalmadas nas paredes do pavilhão da 34ª Bienal de São Paulo, em 2021. Desta forma, em um mesmo movimento intrincado, Esbell reverte os sentidos tanto da arte colonial quanto da arte contemporânea.

Ao longo de sua trajetória cosmo-consciente e conectada com o mundo atual e ancestral, o artista busca evidenciar que as relações sociais e políticas indígenas são pautadas em valores que antecedem o próprio estabelecimento do Estado. A compreensão de uma performance contracolonial requer, portanto, que se rastreie suas profundas raízes em um exercício autoconsciente e implicado, imprescindível desde o momento em que se decide enfrentar

“camadas de soterramento que a tentativa de apagamento depositou sobre os corpos coletivos” (ESBELL, 2020a). Afinal, não custa lembrar:

O Brasil foi o último país da América Latina a abolir, ao menos oficialmente, a escravidão. Não custa lembrar que se essa nação não tem um tratamento digno para o reconhecimento de sua população originária, tampouco teria com os descendentes de escravos que seguem também sem acesso à condição de dignidade social e política dentro da estrutura que arduamente construíram. Eu falo da questão da negritude também por pertencimento pois meu corpo é uma constituição composta, em parte, de uma genética ascendente negra. Eu tenho um avô negro e da Venezuela. Eu não poderia deixar essa parte de mim de fora do meu eu. Esse composto não tira, portanto, o enraizamento central da minha ancestralidade indígena, norte, amazônica e caribenha, onde estão os ossos de minhas avós. É deste espaço geocosmogônico que sou nutrido e a partir dele tenho aspirado alcançar os caminhos para percorrer a vastidão dos mundos postos em atrito (ESBELL, 2020a).

A arte indígena contemporânea busca promover um encontro onde possa germinar uma reflexão contemplativa e crítica sobre os modos de ser e de estar, de fluir e de confluir neste mesmo e único planeta. Irrompe na contemporaneidade com a força político-poética da retomada para que, quem sabe assim, os brasileiros possam finalmente assimilar que são filhos de uma terra indígena – como a onça de Denilson Baniwa igualmente dedica-se a nos lembrar.

Tensionando regimes de visibilidade hegemônicos, a arte indígena contemporânea visa promover uma nova configuração estética e política da imagem na atualidade. A produção recente desses artistas mobiliza “os espaços e os dispositivos do sistema da arte não-indígena para produzir encontros entre diferentes mundos e gentes, apresentando a arte indígena contemporânea como uma forma vigorosa de “criação a partir da diferença””, argumenta a antropóloga Paula Berbert (2024, p.467).

Terra indígena com ancestralidade indígena, mesmo que não reconhecida, mesmo se esquecida por séculos de apagamentos. No âmbito do resgate desta história roubada, desse testamento perdido, está o trabalho “Paridade” de Gê Viana. Em sua busca por refletir “de onde a gente vem, de onde as pessoas que antecedem a gente vêm”, mesmo sem ter tido a oportunidade de estar com eles, apenas por ouvir as histórias que nos são transmitidas oralmente por gerações; Gê Viana compreende todo um passado de violência que fora apagado pela história oficial. Nela não consta a história de seu avô paterno, atravessada por uma batalha desumana entre os portugueses e os Anapurus, nos estados do Ceará, Maranhão e Piauí, que fez toda uma população originária sucumbir à invasão, ao contato e à guerra. Os sobreviventes sofreram separações, deslocamentos e aculturação. Também não constam as recorrentes histórias de mulheres ‘pegas pelo laço’, como relata sua avó (VIANA, 2023, p.89-92). Uma história roubada e que agora a artista retoma à força, através de seu reconhecimento como Anapuru Muypura e através de sua arte política.



FIGURA 4: Gê Viana (2019)

Legenda: Série "Paridade". Fotografia à esquerda: Raimunda Viana, Santa Luzia (MA), 2017. Fotografia à direita: Primeira camada: Vô Fernandes Viana; segunda camada: homem nativo da Amazônia, de Dominic Bracco II.

Fonte: Oficina Palimpsestus (2021)^[5].

Em "Paridade", Gê Viana fotografa familiares e demais cidadãos maranhenses e os contrapõe a antigos retratos de indígenas de diferentes etnias apropriados de arquivos coloniais no propósito de, a despeito das diferenças, promover a percepção das semelhanças. É interessante observar a repetição intencional e crítica da estética da pose, inclusive na soma de elementos outrora considerados 'exóticos', como a jaca que Raimunda, tia da artista, segura no colo (Foto 04). Na série podemos ver outras mulheres posando igualmente com frutas tropicais e um rapaz com uma maraca. Na imagem ao lado, vemos seu avô sentado em casa. Suas roupas, meias e chinelos, assim como o chão de piso frio e o vaso de plantas artificiais, contrastam alegoricamente com a potencialidade de uma história não vivida, na dimensão do que poderia ter sido, ao ser confrontada com a fotografia de outro ancião que porta seus adornos tradicionais como indígena nativo da Amazônia.



FIGURA 5: Gê Viana (2019)

Legenda: Série "Paridade".

Fotografia à esquerda: Primeira camada: "Nelson Lopes Sol", de Gê Viana; segunda camada: "D. Tilkin Gallois (aldeia Taitetuwa, 1991)", fotografia de Louis Herman Heller, 2019.

Fonte: Oficina Palimpsestus (2021)^[6].

Fotografia à direita: Daniel no povoado Nambuá de Baixo, 2018.

Fonte: Revista Continente (2020)^[7].

Anterior à colagem há o rasgo, a desconstrução dos antigos retratos coloniais, a destruição de sua naturalidade, para então, só depois, abrir caminhos para a adição das fotografias da atualidade. Gê Viana rasga a imagem para desobstruir os caminhos da crítica, expor camadas de sentidos soterrados e construir, na operação de montagem, uma nova legibilidade possível somente na contemporaneidade. Liberta, assim, "fotografias sitiadas" (VALLE, 2023) de épocas coloniais para restituí-las à sua vida selvagem.

Através da imagem, a firmeza na postura contrasta com a tenra idade. Olho no olho com a fotógrafa e os espectadores que ousam mirá-los, Daniel nos encara com a mesma desconfiança do menino que atravessa as eras para acompanhá-lo na fotografia (Foto 05). Provenientes de origens temporal e espacial distintas e intencionalidades antagônicas, encontram-se unidos numa mesma destinação no tempo de agora. Enquanto um restitui a dignidade do outro, novas possibilidades de (re)conhecimento são abertas a todos.

No súbito encontro que a montagem promove, somos atravessados por uma dupla mirada que nos faz, ao confrontar a imagem, olhar de volta para nós mesmos. Como um espelho que atravessa os tempos e coloca na frente de quem o olha suas múltiplas presenças geracionais.

Afinal, como nos relembra Renata Tupinambá, “nós somos os sonhos de nossas avós” (KRENAK; TUPINAMBÁ, 2019). Há um compromisso instituído nesses laços que deve ser reconhecido e reverenciado sempre.

Para além das paredes de museus e galerias de arte, desde o surgimento a série habita, como lambe-lambes, os muros da cidade, onde além de confrontar o discurso oficial, fomenta um diálogo com o povo. Imagens que, ao tocar o real (DIDI-HUBERMAN, 2012), não somente incendeiam o véu da história como espalmam uma outra história em seu lugar, à contrapelo. Distantes da posição subalterna do primitivo ou exótico, os sujeitos convidados a posar na contemporaneidade participam da construção simbólica e restituem ao passado o afeto que lhe foi negado.

Como alternativa ao trauma colonial, a artista opera uma agência contracolonial capaz de devolver o amor em consonância com a perspectiva indígena apresentada por Esbell. Uma perspectiva ampliada de um amor universal do ser humano em confluência com outras culturas, outros seres e a natureza. Mas, sobretudo, em paz consigo mesmo e com sua história ancestral.

Há uma força disruptiva no simples ato de imaginar que tudo poderia – que deveria – ser diferente. Destituindo, rasgando e criando à força, por entre escombros, novos caminhos possíveis. Na soma da capacidade poética que afeta e comove à capacidade política de revitalizar os tempos idos, a arte convoca o espectador a se implicar na construção de novos mundos. A arte indígena, em particular, nos orienta a uma existência em harmonia com a natureza sob o signo de um amor universal. Quem sabe, sob essas novas guias, consigamos, por fim, devolver o amor à história da nação brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

SEJAMOS INDÍGENAS, POR AMOR ÀS FUTURAS GERAÇÕES

Após séculos de resistência, não são mais os povos indígenas os únicos ameaçados pela extinção de suas vidas. Como alerta Ailton Krenak, “se durante um tempo éramos nós, os povos indígenas, que estávamos ameaçados de ruptura ou da extinção dos sentidos das nossas vidas, hoje estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar a nossa demanda” (2019, p.23).

Hoje, nós somos os inimigos. Nossos próprios inimigos, pois são nossas crenças e nosso modo de vida no planeta que estão em xeque na atualidade. “Não há composição possível com a lógica absolutamente *não civilizável* do capitalismo” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.144). Com a catástrofe em curso, urge a necessidade de imaginarmos um outro mundo. Mas

mais do que isso, “falar no fim do mundo é falar na necessidade de imaginar, antes que um novo mundo em lugar deste nosso mundo presente, um novo povo” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.159), uma nova forma possível e premente de viver e conviver aqui na terra.

Frente ao desafio dos novos tempos, Jaider Esbell lança um convite para que *sejamos indígenas*, ao menos um pouquinho. Um “redevir-índio” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p.158) que já aconteceu antes, então, ao modo indígena, que acontecerá de novo. Tecer no fio do sonho e da imaginação um mundo possível – pois este em que vivemos está impossível para muitos seres vivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALVES-BRITO, Alan. *Astro-antropo-lógicas: oriki das matérias (in)visíveis*. Porto Alegre: Marcavisual, 2021. Disponível em: <https://www.if.ufrgs.br/~aabrito/files/astro_antropo_logicas.pdf>. Acesso em 28/07/23.

ASSAD, Paulo. Portugal: obra de artista brasileiro diz que ‘não foi descobrimento, foi matança’ e causa polêmica. Instalação do ativista gráfico ROD em museu de Lisboa provocou reação de político conservador. *O Globo*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2022/07/portugal-obra-de-artista-brasileiro-diz-que-nao-foi-descobrimento-foi-matanca-e-causa-polemica.ghtml>>. Acesso em 23/07/22.

BENJAMIN, Walter. “El carácter destructivo”. In: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.

BERBERT, Paula. Moquém_Surarí: Uma exposição de arte indígena contemporânea no Museu de Arte Moderna de São Paulo. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 444-477, mai. 2024. Disponível em: <https://www.academia.edu/122104135/Moqu%C3%A9m_Surar%C3%AE_uma_exposi%C3%A7%C3%A3o_de_arte_ind%C3%ADgena_contempor%C3%A2nea_no_Museu_de_Arte_Moderna_de_S%C3%A3o_Paulo?sm=b>. Acesso em 22/07/24.

CHAUI, Marilena. Brasil mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CNV – Comissão Nacional da Verdade. 5. Violação de Direitos Humanos dos Povos Indígenas. In.: CNV. Relatório. Volume II. Textos Temáticos. Dez, 2014.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie e São Paulo: Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. Francis Bacon. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DIDI-HUBERMAN, George. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história, II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.2, n.4, nov, 2012, p.204-219.

EMICIDA. EMICIDA: A palavra amor precisa entrar na bandeira do brasil. *Podpab* #171. Entrevista 27 jul 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BdZq01RIIfU>>. Acesso em 16/07/23.

ESBELL, Jaider. O que são 70 anos diante de 521, meu querido? *Revista Elástica*. Entrevista a Artur Tavares, 3 out 2021. Disponível em: <<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>>. Acesso em 12/01/24.

_____. Autodecolonização – uma pesquisa pessoal no além coletivo. Jaider Esbell *Website*. 9 ago 2020a. Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>>. Acesso em 12/01/24.

_____. A arte é uma extensão da nossa política para este mundo. *Revista Gama*. Entrevista a Leonardo Neiva. Dez, 2020b. Disponível em: <<https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbell-arte-e-politica/>>. Acesso em 12/01/24.

_____. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. *Select*, 22 jan 2018a. Disponível em: <<https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/>>. Acesso em 12/01/24.

_____. Jaider Esbell: Culturas indígenas. *Itaú Cultural*, 2018b. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DRS30rVoqIU>>. Acesso em 29/06/23.

FARGE, Arlette. *O Sabor do Arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009

ICHIMARU, Matheus. No princípio era o amor? *Revista Cult*. 29 nov 2021. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/no-principio-era-o-amor/>>. Acesso em 16/07/23.

ISA. Instituto Socioambiental. Yanomami. *Website*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami#A_corrida_do_ouro>. Acesso em 09/07/23.

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

_____. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton; TUPINAMBÁ, Renata. Claudia Andujar por Ailton Krenak e Renata Tupinambá: Conversa na Galeria. *Instituto Moreira Salles*, 31 ago 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bAji-J-BCn8>>. Acesso em 08/08/23.

LISSOVSKY, Maurício. As elaborações sobre a memória da ditadura não amadureceram. Entrevista a Bruno Albertim. *Revista Continente*. 09 abr. 2019. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-as-elaboracoes-sobre-a-memoria-da-ditadura-nao-amadureceram->>. Acesso em 05/12/22.

LISSOVSKY, Maurício; AGUIAR, Ana Lígia Leite. Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: ARAÚJO, D. C.; MORETTIN, E. V.; REIA-BAPTISTA, V. (orgs.). *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. 1. ed. Faro: CIAC; Universidade do Algarve, 2016, p. 350-382.

LOWY, Michael. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. In.: SINGER, André [et. all]. *Por que gritamos golpe?: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

RENNÓ, Carlos. Hino ao Inominável. Letra de Carlos Rennó, música de Chico Brown e Pedro Luís. Carlos Rennó *Website*, 2022. Disponível em: <<https://carlosrenno.com/cancoes/gravadas/hino-ao-inominavel/>>. Acesso em 24/02/23.

SANTOS, Antônio Bispo. Somos da terra. *Piseagrama*, Belo Horizonte, número 12, p. 44-51, 2018. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5937733/mod_resource/content/1/SANTOS%2C%C2%A0Antonio%2C%A0Bispo.%20Somos%20da%20terra.%C2%A0PISEAGRAMA%2C%202018.pdf>. Acesso em 30/07/23.

SATURNINO, Rodrigo Ribeiro. @_rod_ada. Perfil do *Instagram*. 22 jul 2022. Disponível em <https://www.instagram.com/p/Cbvt_AoM7pi/?utm_source=ig_embed&ig_rid=d08034bf-0569-4933-8d4a-8d58a7c8cc88>. Acesso em 23/07/23.

UJVARI, Stefan Cunha. *História das Epidemias*. São Paulo: Contexto, 2021.

VALLE, Marcela Chaves do. *Imagens Sitiadas. A fotografia e a poética da resistência*. 2023. 387p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

VIANA, Gê. Entrevista Gê Viana. In.: *E se? Arquivos, fotografias, fabulações: escutas e aprendizados*. Recife: Livrinho de papel finíssimo, 2023, p.87-107.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In.: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

-
- [1] Apesar de muitos brasileiros procurarem por testes de DNA, os geneticistas explicam que, na atualidade, 80% dos genomas sequenciados no mundo são europeus, o que pode gerar imprecisão nos resultados de pessoas de fora do velho continente. Sobre as populações indígenas brasileiras, então, existe pouquíssima informação coletada nos bancos de genes. Todavia, a despeito da ancestralidade, os pesquisadores afirmam que a probabilidade é grande de, mesmo ao mais branco dos brasileiros, ter ancestrais negros e indígenas. Informações disponíveis em: <<https://super.abril.com.br/especiais/a-historia-do-brasil-contada-pelos-genes/>>. Acesso em 10/03/23.
- [2] O poema repercutiu na voz de Maria Bethânia, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dtO1RuRojYc>>. Acesso em 23/03/23.
- [3] Denilson Baniwa: “Me deixa ser Selvagem”, Biblioteca Nacional, Brasília, 2020. Disponível em: <<https://www.agentilcarioca.com.br/artists/111-denilson-baniwa/>>. Acesso em 30/07/23.
- [4] Disponível em: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/>>. Acesso em 08/08/23.
- [5] Disponível em: <<https://www.oficinapalimpsestus.com.br/ge-viana/>>. Acesso em 08/08/23.
- [6] Disponível em: <<https://www.oficinapalimpsestus.com.br/ge-viana/>>. Acesso em 08/08/23.
- [7] Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/239/ge-viana>>. Acesso em 08/08/23.