

UNESP | UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA | INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DOUTORADO EM ARTES

Luis Roberto Andrade Quesada

ARTIVISMO INDÍGENA E INDIGENISTA

2019

ARTIVISMO INDÍGENA E INDIGENISTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes, sob a orientação da Prof^a Dr^a Rosângela da Silva Leote.

São Paulo
2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

Q5a	<p>Quesada, Luis Roberto Andrade, 1990- Artivismo indígena e indigenista / Luis Roberto Andrade Quesada. - São Paulo, 2019. 193 f. : il. color.</p> <p>Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosangella Leote Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Índios - Cultura - Brasil. 2. Cultura e globalização. 3. Política na arte. 4. Cibercultura. I. Leote, Rosangella. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 709.81</p>
-----	--

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Luis Roberto Andrade Quesada

ARTIVISMO INDÍGENA E INDIGENISTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do
Instituto de Artes - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” –

UNESP, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Artes

Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Rosangela da Silva Leote – Presidente / Orientadora
UNESP – Instituto de Artes

Profa. Dra. Carminda Mendes André
UNESP – Instituto de Artes

Profa. Dra. Cláudia Fazzolari – Convidada
CELLAC, ECA – USP

Prof. Dr. Carlos José Ferreira dos Santos – Convidado
Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC
Universidade Federal Sul Bahia-PPGER/UFSB (Itabuna/BA)

Prof. Dr. Milton Sogabe
UNESP – Instituto de Artes

São Paulo, 6 de setembro de 2019

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Rosangela Leote, por acreditar neste projeto;

Ao meu pai e à minha mãe, por me apoiarem em todas as minhas decisões;

À minha avó Manhê, por ser a minha grande fonte de inspiração e sabedoria;

Às minhas tias Ana e Kaká, por me acolherem como um filho;

À minha esposa Eidi, pelo seu companheirismo, amor e compreensão;

Ao Programa de Apoio ao Estudante de Doutorado Estrangeiro (PAEDEX) pelo financiamento à minha pesquisa junto à Associação Iberoamericana de Pós-Graduação (AUIP);

A todos/as professores/as que compõe esta Banca de Defesa, por seu tempo, carinho e dedicação à esta tese;

À professora Carminda Mendes André, pelo reconhecimento da emergente necessidade de se debater a questão indígena no ensino superior, por sua amizade e seu carinho;

Ao professor Casé Angatu Xukuru Tupinambá, por sua militância e engajamento, por deslocar meu pensamento e descolonizar nosso conhecimento em diversas trocas de saberes;

Aos amigos e amigas do *Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em convergências em Arte, Ciência e Tecnologia* (GIIP-UNESP) que tão bem me acolheram e fizeram da minha experiência nesta Universidade um lugar repleto de amizades, debates teóricos e produção artística coletiva;

Ao Povo indígena Krahô, por seu acolhimento familiar e por compartilharem de suas sabedorias e ancestralidades;

Ao povo indígena Tupinambá de Olivença, a todos os guerreiros e guerreiras que lutam dia a dia, mesmo com suas vidas em perigo;

À Vida de todos os indígenas, para que sejam reconhecidos e valorizados como nossos guardiões da natureza sagrada;

A todos os Povos Indígenas que resistem bravamente;

A Deus, por me mostrar a direção, mesmo quando os caminhos se esgotam.

RESUMO

Esta tese realiza uma revisão da construção cultural da imagem do “índio”, tanto por meio das Artes Visuais como pelos usos e apropriações das culturas indígenas, desde os processos da colonização portuguesa, passando pelo *romantismo indianista* e pela *antropofagia modernista*, que seguem vigentes na era contemporânea.

O presente trabalho também trata sobre como os processos de globalização econômica e cultural trouxeram, mediante fenômenos híbridos, novas realidades interculturais que nos permitem repensar a noção de identidade dos povos e das culturas indígenas, imersas hoje em processos de afirmação identitária mediante a presença da chamada *Cibercultura*.

O trabalho em causa, que também contou com duas pesquisas de campo (uma junto aos índios Krahô; outra juntamente aos índios Tupinambás de Olivença) defende que, em razão dos discursos pós-modernos, surge um tipo de arte que pode ser denominado *Artivismo* (Arte + Ativismo). Ou seja, trata-se de obras de arte que representam um questionamento político-histórico cultural sobre o racismo, o classismo ou o sexismo. Nessas obras, os artistas utilizam-se da liberdade artística para questionar o poder e gerar novos modelos de diálogo; debatem ativismo político e reflexão crítica a favor das culturas marginais. Nesse caso, a ideia de *Artivismo Indígena* e *Indigenista*, que serve de título à presente tese, faz referência tanto às obras de arte que se envolvem politicamente com a representação indígena dentro da sociedade hegemônica brasileira como às suas lutas político-culturais em voga.

Palavras-chave: Arte; Ativismo; Cibercultura; Globalização; Povos Indígenas.

RESUMEN

Esta tesis realiza una revisión de la construcción cultural de la imagen del “índio”, tanto a través de las Artes Visuales, como por los usos y apropiaciones de las culturas indígenas, desde los procesos de la colonización portuguesa, pasando por el *romanticismo indianista* y la *antropofagia modernista*, que siguen vigentes en la era contemporánea.

El presente trabajo también argumenta sobre cómo los procesos de globalización económica y cultural trajeron, mediante los fenómenos híbridos, nuevas realidades interculturales que nos permiten repensar la noción de identidad de los pueblos y culturas indígenas, inmersas hoy en procesos de afirmación identitaria mediante la presencia de la llamada *Cibercultura*.

La tesis cuenta con dos trabajos de campo, uno con los indígenas Krahô y otro con los indígenas Tupinambá de Olivença. Defiende que con la llegada de los discursos póstmodernos, surge un tipo de arte que puede ser denominado *Artivismo* (Arte + Activismo), o sea, hace referencia a aquellas obras de arte que representan un cuestionamiento político-histórico cultural sobre el racismo, el clasismo o el sexismo. En esas obras, los artistas utilizan la libertad artística para cuestionar el poder y generar nuevos modelos de diálogo, debate, activismo político y reflexión crítica en favor de las culturas marginales. En este caso la idea de *Artivismo Indígena e Indigenista*, que sirve de título a la presente tesis, se refiere tanto a las obras de arte que se involucran políticamente con la representación indígena dentro de la sociedad hegemónica brasileña como de sus luchas político-culturales actuales.

Palabras clave: Arte; Activismo; Cibercultura; Globalización; Pueblos Indígenas.

ARTIVISMO INDÍGENA E INDIGENISTA

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** – Índios Galibi, que vivem em Oiapoque (entre o Brasil e a Guiana Francesa), são exibidos em um espetáculo etnológico no jardim zoológico de Acclimatation, em Paris, 1893 **9**
- Figura 2** – Vista exterior do Museu Etnológico de Berlim, fundado em 1876 **10**
- Figura 3** – Detalhe da tela “As senhoritas de Avignon” (Pablo Picasso, 1907. Museu de Arte Moderna de Nova York). Comparação com uma máscara da cultura Dan, Costa do Marfim **13**
- Figura 4** – “Canibais” (Theodore Bry, 1593). Gravura realizada a partir de relatos de Hans Staden sobre suas viagens ao Brasil **17**
- Figura 5** – “O último Tamoio” (Rodolfo Amoedo, 1883; óleo sobre tela) Museu Nacional de Belas Artes..... **20**
- Figura 6** – “Primeira missa no Brasil” (Victor Meirelles, 1860; óleo sobre tela, 268cm x 356cm). Museu Nacional de Belas Artes **21**
- Figura 7** – “Alegoria ao império Brasileiro” (Francisco Manoel Chaves Pinheiro, 1872; Terracota). Museu nacional de Belas Artes..... **22**
- Figura 8** – “Missão / Missões (Como construir catedrais)” (Cildo Meireles, 1987; instalação; 600.000 moedas; 800 hóstias; 2.000 ossos; 86 pedras de 50cm x 50cm x 5 cm / cada; tela de tecido negro). Colecciones Fundación lochpe e do artista **33**
- Figura 9** – “Olvido” (Cildo Meireles, 1987-89; instalação): “Uma cabana indígena (interior tingido de preto com carvão negro) recoberta de dinheiro de países americanos onde havia índios. A cabana se situa no meio de uma área circular coberta de ossos e circundada por uma parede de velas. No interior da tenda, escutamos o som de uma serra elétrica” **34**
- Figura 10** – “Performance do casal enjaulado” (Gomez-Peña e Coco Fusco, 1992, Madri) **38**

Figura 11 – “[1492-2022] O Descobrimento da ‘Reconquista’, ano 530” (Luis Quesada, 2014; óleo sobre tela, 146cm x 114cm)	40
Figura 12 – “Mapa mundi” (Wytfliet, 1598). The Scottish Geographical Magazine, vol. XVI, n. 1, 1900	47
Figura 13 – “Realidade + Signo = Cartografia do simulacro” (Luis Quesada, 2014; instalação)	48
Figura 14 – OZ Guaraní. Apresentação durante o Festival M’baraeté de resistência indígena. Casa das Caldeiras, São Paulo, 2015. Foto: Luis Quesada	52
Figura 15 – “Zero Cruzeiro” (Cildo Meireles, 1974-1978; impressão offset sobre papel, 7,2cm x 15,7cm / edição limitada)	55
Figura 16 – “Zero Real” (Cildo Meireles, 2013; impressão offset sobre papel, 7,2cm x 15,7cm / edição limitada). Paço das Artes	56
Figura 17 – Final do campeonato municipal de futebol de Itacajá (TO). Aldeia Manoel Alves x Aldeia Santa Cruz. Campeões de 2016: Aldeia Manoel Alves. Foto: Luis Quesada	58
Figura 18 – Ismael <i>Aprakt</i> Krahô – Hotxua “cômico ritual Krahô”. Final do campeonato municipal de futebol de Itacajá (TO). Aldeia Manoel Alves x Aldeia Santa Cruz. Foto Luis Quesada, 2016	59
Figura 19 – Corrida com toras durante a “festa da batata” (Jatyopi). Aldeia Santa Cruz, povo indígena Krahô. Foto: Luis Quesada, 2016	60
Figura 20 – Corrida com toras dos povos do cerrado (Xavante e Timbira), em São Paulo. ISA (2006). Foto: Tuca Vieira / Folhalmagem, setembro de 2004	61
Figura 21 – Batismo Krahô de Luis Quesada, acompanhado de seu <i>Keti</i> Osmar Cuhkõ (à esquerda) e o cantador mais ancião da aldeia (à direita). Aldeia Santa Cruz. Foto: Carminda Mendes André, 2016	67

- Figura 22** – Piracumã Yawalapiti pede calma aos policiais militares durante a Mobilização Nacional Indígena de 2013 ocorrida em Brasília, próximo ao Congresso Nacional. Foto: André D`Elia..... **73**
- Figura 23** – “Homo Transfronterizus Sapiens” (Luis Quesada, 2012; óleo sobre madeira, 125cm x 95cm) **75**
- Figura 24** – “Guilherme Tell” (Luis Quesada, 2019). Instalação multimídia: projeção, celular Iphone e flecha indígena tupinambá. 100cm x 70cm. Exposição Zonas 6.0. Galeria do Instituto de Artes da Unesp **77**
- Figura 25** – Cacique Almir Narayamoga Surui. Foto: Aurelie Delaunoy/20 minutes 2014 **82**
- Figura 26** – “Nós passarinho” (Luis Quesada, Miguel Alonso e Nicolau Centola, 2016; 100cm x 100cm). Exposição Zonas 3.0. Galeria de Artes do Instituto de Artes da Unesp **87**
- Figura 27** – Intervenção artística urbana em homenagem a Ailton Krenak (lambe-lambe, Bela Vista, São Paulo, 2018). Autor desconhecido **89**
- Figura 28** – Performance “Destruição Constituída” (Luis Quesada e Miguel Alonso, 2018). Zonas de Compensação – 5.0. HD Video, cor, 3`12`` **92**
- Figura 29** – Performance “Destruição Constituída” (Luis Quesada e Miguel Alonso, 2018). Zonas de Compensação – 5.0. HD Video, cor, 3`12`` **92**
- Figura 30** – Fotograma da obra de vídeo “Agro é” (Luis Quesada e Luana do Amaral, 2016). Exposição Zonas 3.0. Galeria de Artes do Instituto de Artes da Unesp. HD vídeo, cor, 1`15`` **95**
- Figura 31** – Grafite *ativista indigenista* de Eduardo Kobra contra a hidroelétrica de Belo Monte, São Paulo, 2017 **96**
- Figura 32** – Intervenção *ativista indigenista* em um ponto de ônibus: “As terras indígenas não estão à venda. O povo brasileiro é contra a usina de Belo Monte”.

Intervenção anônima. Bairro da Aclimação, São Paulo. Foto: Luis Quesada, 2016	97
Figura 33 – <i>Porancy</i> realizado por indígenas tupinambá e outros indígenas convidados. Vão do Masp, em São Paulo. Foto: Luis Quesada, setembro de 2015	100
Figura 34 – Binho porã Tupinambá (em primeiro plano). Após o ritual do <i>Porancy</i> , os tupinambás realizaram uma caminhada pela Avenida Paulista, impedindo a circulação dos carros. São Paulo. Foto: Luis Quesada, setembro de 2015	100
Figura 35 – Manifestação pública para denunciar o genocídio indígena no Brasil, ocorrida em São Paulo. Foto: Reinaldo Meneguim / Democratize, setembro de 2015	104
Figura 36 – Representantes da “Mídia” e dos “Fazendeiros”, em manifestação pública para denunciar o genocídio indígena no Brasil, ocorrida em São Paulo. Foto: Luis Quesada, setembro de 2015	104
Figura 37 – Fotograma do vídeo “Estado de tensão” (Luis Quesada, HD vídeo, 3’27”). Exposição “Lugares da Experiência”, 6º Encontro Internacional dos Grupos de Pesquisa GIIP, cAT e Realidades, 2016. Link de acesso: https://vimeo.com/169941467	105
Figura 38 – Rondon distribui presentes para os índios Paresi. Negativo de vidro. Acervo Museu do Índio. Autor: Luiz Thomaz Reis, s/d	107
Figura 39 – Ocas na aldeia Gwarini Taba Atã. Território de retomada dos índios Tupinambá, liderados pelo cacique Gildo. Foto: Luis Quesada, 2017.....	111
Figura 40 – Oca de taipa na aldeia Gwarini Taba Atã. Território de retomada dos índios Tupinambá. Foto: Luis Quesada, 2017.....	112
Figura 41 – Vista panorâmica do areal. Aldeia Taba Gwarini Atã. Foto: Luis Quesada, 2017.....	112
Figura 42 – Acampamento Terra Livre Sul da Bahia. Foto: Luis Quesada, 22 de	

setembro de 2017	113
Figura 43 – Tiago Kaluanã Tupinambá trabalhando em sua roça de milho e aipim. Observe-se as árvores ao redor da roça e a preservação da Mata Atlântica. Foto: Luis Quesada, setembro, 2017	115
Figura 44 – Aranha-espinhosa (<i>Micrathena Schreibersi</i>) da Mata Atlântica. Foto: Luis Quesada, setembro de 2017	116
Figura 45 – Bicho-preguiça na Mata Atlântica, em Olivença, aldeia Acuípe. Foto: Tiago Tupinambá, setembro de 2017	117
Figura 46 – Pintura exterior da escola indígena tupinambá da Aldeia Abaeté. Ito Tupinambá (à esquerda) e Luis Quesada (à direita). Foto: Katu Tupinambá, 2017	119
Figura 47 – Katu Tupinambá aplicando a técnica de pintura do stencil na parede da escola indígena tupinambá da Aldeia Abaeté. Foto: Luis Quesada, 2017	119
Figura 48 – XVII Caminhada Tupinambá, Rodovia Ilhéus-Una, Bahia. Foto: Mauricio Pinheiro, 2017	122
Figura 49 – “DECOLONIZE o descobrimento do Brasil” (Denilson Baniwa, design gráfico, 2017)	125
Figura 50 – “Escolha o que lhe parece menos doloroso para matar um índio: Bíblia, arma, suborno ou a indiferença”, Série Alvos Vivos (Denilson Baniwa, 2017). Estudo espacial para esquema de montagem da Instalação, dimensões variáveis; figuras indígenas de acrílico recortado eletronicamente e serigrafado.....	127
Figura 51 – “Falta de atendimento social e médico que mata mulheres indígenas em todo o país”, Série Alvos Vivos (Denilson Baniwa, 2017; acrílico recortado eletronicamente e serigrafado, 160cm de altura)	128
Figura 52 – “Waferinaipe ou Os antigos heróis do universo que abriram o umbigo do mundo” (Denilson Baniwa, 2018; pintura acrílica sobre tecido, 160cm x 200 cm)	129

Figura 53 – “Ekúkwe (a terra envenenada e com odor de morte)” (Denilson Baniwa, 2018; acrílico sobre tecido, 160cm x 250cm)	130
Figura 54 – “Curumim, guardador de memórias” (Denilson Baniwa, 2018; acrílico sobre tecido, 160cm x 200cm)	131
Figura 55 – “Petroglifos na Selva de Pedra” (Denilson Baniwa, 2019; projeção à laser na cidade de São Paulo, tamanhos variáveis)	132
Figura 56 – “Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo” (Denilson Baniwa, 2018; performance, HD vídeo, 16:9, cor, som, 15’).....	133
Figura 57 – “CARTA DOS POVOS INDÍGENAS AO CAPITALISMO” (performance coletiva liderada por Jaider Esbell, entregue ao banco UBS, em Genebra, na Suíça, 03/04/2019). Foto: Luna Bayard	136
Figura 58 – “O Explorador” (Jaider Esbell, 2016; caneta posca sobre tela, 29,7 x 42 cm, série It Was Amazon).....	138
Figura 59 – “Você não viu nada!” (Jaider Esbell, 2016; caneta posca sobre tela, 29,7 x 47 cm, série It Was Amazon)	139
Figura 60 – Livro de luxo com 400 páginas sobre a história da arte, resignificado e sobreposto com arte indígena contemporânea nas obras de Jaider Esbell. Desenhos e textos produzidos com pincel posca. Tamanho: 27cm x 35cm x 4cm. Peso: 3Kg. Ano: 2018 / 2019	141
Figura 61 – Fotografias da série “Marcados” (Claudia Andujar, 1983). Acervo pessoal da autora	143
Figura 62 – “Yanomami, 1972”, Exposição “Yanomami l’esprit de la forêt”. Foto: Claudia Andujar, 2004	144
Figura 63 – Davi Kopenawa, xamã Yanomami. Native Land, Stop Eject (Raymond Depardon e Diler Scoffidio. Foundation Cartier pour l’art Contemporain, 2008)	146

Figura 64 – Vídeo Instalação “EXIT”, Native Land, Stop Eject (Raymond Depardon e Diler Scoffidio. Foundation Cartier pour l’art Contemporain, 2008)	147
Figura 65 – Vista exterior da obra “Ágora: OcaTaperaTerreiro” (Bené Fonteles, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva)	148
Figura 66 – Vista do interior da obra “Ágora: OcaTaperaTerreiro” (Bené Fonteles, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva)	148
Figura 67 – Conversas para adiar o fim do mundo – “Ágora: OcaTaperaTerreiro” (Bené Fonteles, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva)	152
Figura 68 – “O Brasil dos índios: um arquivo aberto” (Projeto vídeo nas aldeias, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo)	155
Figura 69 – Cena do filme “Martírio” (Vincent Carelli, 2016)	156
Figura 70 – “Os humores artificiais” (Gabriel Abrantes, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva)	158
Figura 71 – “Selva Jurídica” (Ursula Biemann & Paulo Tavares, 2016; vídeos; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva)	160
Figura 72 – “Selva Jurídica” (Ursula Biemann & Paulo Tavares, 2016; vídeos; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva)	160
Figura 73 – “Selva Jurídica” (Ursula Biemann & Paulo Tavares, 2016; vídeos; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva)	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. TEORIA PÓS-COLONIAL E MODERNISMO: O MANIFESTO ANTROPÓFAGO COMO PONTE À PÓS-MODERNIDADE E AO CONTEMPORÂNEO	8
1.1. COLONIALISMO E “ARTE DOS OUTROS”: ARTE PRIMITIVA E PRIMITIVISMO NO MODERNISMO	8
1.2. A CONSTRUÇÃO CULTURAL DA IMAGEM DO “ÍNDIO” NO BRASIL	15
1.3. TEORIA PÓS-COLONIAL E MODERNISMO BRASILEIRO: O MANIFESTO ANTROPÓFAGO	23
1.4. PÓS-MODERNISMO E ARTE CONTEMPORÂNEA: CAMINHOS PARA O ARTIVISMO INDIGENISTA	28
2. POVOS INDÍGENAS: GLOBALIZAÇÃO E INTERCULTURALIDADE	42
2.1. GLOBALIZAÇÃO E COLONIALIDADES	42
2.2. GLOBALIZAÇÃO CULTURAL: HIBRIDISMO E INTERCULTURALIDADE	49
2.3. PROCESSOS INTERCULTURAIS: VIVÊNCIA COM OS ÍNDIOS KRAHÔ	54
2.4. INDÍGENAS CONTRA A GLOBALIZAÇÃO ECONÔMICA	68
2.5. CIBERCULTURA INDÍGENA NO BRASIL	73

3. ARTE ATIVISTA IMPLICADA EM CAUSAS INDÍGENAS.....	83
3.1. DIREITOS E DISPUTAS DOS POVOS INDÍGENAS NO BRASIL: A ARTE IMPLICADA	84
3.2. ARTIVISMO INDÍGENISTA PELA CAUSA TUPINAMBÁ.....	98
3.2.1. VIVÊNCIA COM OS TUPINAMBÁS: (R)EXISTÊNCIA DE UM POVO.....	106
3.3. ARTIVISMO INDÍGENA CONTEMPORÂNEO	123
3.4. ARTIVISMO INDÍGENISTA CONTEMPORÂNEO	142
3.4.1. FOTOGRAFIAS DE CLAUDIA ANDUJAR	142
3.4.2. UMA INSTALAÇÃO IMERSIVA ARTIVISTA INDÍGENISTA: NATIVE LAND, STOP EJECT	145
3.4.3. ÁGORA: OcaTaperaTerreiro, DE BENÉ FONTELES	147
3.4.4. ARTIVISMO INDÍGENISTA AUDIOVISUAL	153
3.4.5. SELVA JURÍDICA: ARTIVISMO INDÍGENISTA JURÍDICO ...	159
4. CONCLUSÕES	162
BIBLIOGRAFIA	167

INTRODUÇÃO

Esta tese está inserida na linha de pesquisa *processos e procedimentos artísticos*. Portanto, seu conteúdo teórico e investigativo associa-se ao trabalho de criação artística, que oportunamente será refletido pelo trabalho estético e poético presente nas inquietações pessoais de seu autor e em sua forma de conceber a arte. A criação artística contemporânea tem sido eficaz como uma das ferramentas educacionais sobre o tema indígena; tanto aquela realizada por artistas individualmente como em coletivos contemporâneos dentro e fora dos circuitos de arte. Maior destaque merece aquelas realizadas por artistas indígenas contemporâneos, que são fundamentais e endossam o sentido da discussão deste trabalho. Este é o objeto de estudo principal aqui exposto: a arte ativista (*artivismo*) que incide sobre as causas indígenas no Brasil.

Ressalta-se, que as manifestações estudadas e denominadas artivistas, políticas, antropológicas, sociológicas e culturais, a favor das causas indígenas, existem tanto dentro do circuito da arte contemporânea como em espaços públicos que propõem ativismo e reflexão, mesmo à margem das grandes estruturas que conformam os circuitos institucionais da arte.

O percurso teórico desta tese encontra-se alinhado com o pensamento *decolonial* – exposto por autores tais como Walter D. Mignolo e Anibal Quijano –, bem como sobre teorias do *pós-colonialismo* – a partir das reflexões de Aimé Césaire –, além de realizar uma instrospecção sobre o conceito de *globalização* e suas possibilidades culturais, relativamente à abertura de campos e fronteiras no século XXI – de maneira a serem proveitosas determinadas teorias de Néstor García Canclini, um dos autores a trabalhar a questão da globalização e os novos contatos interculturais que deram origem ao termo “hibridismo cultural”.

A hipótese central desta pesquisa argumenta que as políticas hegemônicas brasileiras de raiz euro-ocidental, relacionadas com a representação, apropriação e integração de culturas indígenas, se fundamentam numa visão estereotipada do “índio” e recriam uma visão distorcida das distintas culturas indígenas que procuram afirmar-se política e culturalmente no século XXI. Nesse sentido, o trabalho lança algumas perguntas que se transformam em novas hipóteses e desafios: Quais são as ideologias indígenas aceitas e legitimadas pelos poderes políticos autoritários? O que se pretende destacar das identidades culturais indígenas dentro do Brasil? O que se pretende omitir, prescindir ou silenciar dessas culturas? E que imagem é criada, ou inventada, para legitimar a integração dos povos indígenas, como se formassem parte da nação em que se encontram?

Portanto, este estudo lida, do ponto de vista histórico e artístico, com o comportamento ocidental acerca das *alteridades indígenas*. Desde o colonialismo, é possível analisar o conceito de *arte primitiva* e a importância que este teve para a concepção do termo *primitivismo* – crucial para o entendimento do desenvolvimento do modernismo europeu e brasileiro, uma vez que aquele fora vital para o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, que funcionou como dinâmica artística e cultural da produção posterior, pós-moderna e contemporânea.

Dentre outros, este trabalho teve por objetivo reivindicar a capacidade da arte em gerar diálogos interdisciplinares fecundos relacionados com outros ramos do conhecimento, como a sociologia ou a antropologia, por exemplo; onde são estudados autores da escola *relativista*, casos de Franz Boas, Levi Strauss, Da Matta ou Eduardo Viveiros de Castro. Para definir o *ativismo indígena* e *indigenista* dentro de um marco teórico que possibilite os seus códigos de trânsito cultural é necessário destacar a influência e a linha de pensamento de autores como Lévi-Strauss (STRAUSS, 2000; 1996; 1992) – importantíssimo nos processos de rotura com o

etnocentrismo que, por consequência, criaram a abertura de campo que permitiu relativizar e mudar as formas como se havia interpretado a “cultura dos outros”, ou seja, as culturas indígenas no ocidente. Além disso, o diálogo intercultural, a história de contatos, os diferentes pontos de vista sobre a história comum e as transferências culturais revisadas teoricamente desde o estudo das *alteridades* (BARTRA, 2013), apoiados no pensamento filosófico *pós-estruturalista* (FOUCALT, 1966) e atendendo à antropologia do *relativismo cultural* (LÉVI-STRAUSS, 1979) e do *perspectivismo* (VIVEIROS DE CASTRO, 2002) formam uma base teórica que permitiu novas práticas artísticas transculturais na era contemporânea. Portanto, adota-se aqui o pensamento desses autores-chave para realizar a leitura das propostas de arte e ativismo envolvidas com as questões indígenas contemporâneas.

Deve-se ter em conta que é necessário um diálogo convergente real e uma compreensão do pluralismo cultural que fuja das imposições etnocêntricas e do paternalismo, se desejado for a contemplação de uma interculturalidade fecunda a partir de relações híbridas dentro do cenário transcultural, que configura os projetos artísticos, ou de qualquer índole, envolvendo comunidades indígenas no século XXI.

Isso é uma realidade que se começa a observar em algumas obras de artistas contemporâneos, onde as linguagens superam diversas barreiras, gerando linhas de diálogos multi-trans-inter-disciplinares e transculturais. Esse aspecto possibilita e reivindica a necessidade de entender a arte tanto na sua teoria como na sua prática, dentro do cenário que confronta os paradigmas da globalização cultural e econômica.

Tal flexibilidade transdisciplinar, que caracteriza a arte contemporânea, mantém a função de reforçar o valor da estética e da arte como potente ferramenta política, cultural e educacional. Assim, outro autor oportuno de referência é o crítico de arte Gerardo Mosquera, com o qual este trabalho estabelece diversos pontos de

inflexão.

A enorme diversidade de povos indígenas existentes no Brasil faz com que o estudo em questão se torne muito complexo, pois não é adequado adotar genericamente o termo “cultura indígena”, exceto quando referido o quadro político e a representação dessas populações por parte do Estado brasileiro. Ao estudar essas políticas, vê-se que, apesar da importância que as comunidades indígenas têm na preservação ambiental do nosso país e, conseqüentemente, do planeta, não há esforços desde os altos cargos do poder para a conservação de territórios demarcados, e nem a intenção de demarcação territorial para esses povos (mesmo tendo seu território reconhecido, eles estão fadados ao conflito e ao aumento da violência, como por exemplo verifica-se no caso do povo Tupinambá de Olivença – tema de interesse de um dos trabalhos de campo desta tese).

É importante destacar que na pesquisa não há a pretensão de contar a “história dos povos indígenas” no decorrer dos capítulos escritos e das obras de arte aqui comentadas, por mais que se faça sentido, e a dinâmica da história dos “contatos” se repita, muitas vezes, no que tange a colonização e suas *colonialidades* posteriores, cada cultura e cada povo têm suas próprias histórias. A diversidade étnica no Brasil é imensa, assim como são muitas as suas cosmovisões, suas línguas e suas manifestações culturais, artísticas, políticas e ativistas. Porém, cada vez mais essa diversidade tem se unido diante dos desfalques do poder político autoritário, na luta pelo respeito aos seus direitos originários e constitucionais.

Defende-se ainda a objeção do uso indiscriminado de denominações genéricas que desintegram a beleza da pluralidade e o multiculturalismo existente; menos ainda rejeitá-lo e fazê-lo invisível para as maiorias que habitam nosso país. Deve-se converter esse multiculturalismo em interculturalidade e aprender ou ensinar uns aos outros. É necessário desmentir todos os mitos de caráter

genérico e simplista que versam sobre as culturas indígenas. Isto é, reivindica-se o descolonizar ou desmitificar da tendência de separar de forma binária o “civilizado” do “selvagem” – algo que infelizmente permanece vigente no século XXI.

Nesta tese defende-se também a necessidade de progressão do conhecimento no que se refere ao diálogo das comunidades indígenas com a sociedade brasileira envolvente em forma de ativismo político, da criação estética e ativista contra as políticas do Estado brasileiro.

Destaca-se que os dois trabalhos de campo desenvolvidos nesta pesquisa (um realizado no Tocantins, com o povo indígena Krahô, e o outro realizado na Bahia, com o povo Tupinambá de Olivença) não visam abarcar o entendimento das histórias e culturas dos povos abordados em sua plenitude. Ao longo do processo, houve importantes tentativas de aproximações, de tal forma que os relatos originados da experiência e da vivência direta com indivíduos indígenas formam uma importante contribuição para o material de pesquisa aqui exposto.

Sobre o ativismo na arte, destacam-se dois tipos: o indígena e o indigenista. O ativismo indígena consiste no estudo teórico das obras e manifestações artísticas de teor político realizadas por indivíduos indígenas, como por exemplo o artista indígena da etnia *makuxi* Jaider Esbell. Por outro lado o ativismo indigenista considera a análise das obras de artistas não indígenas que se envolvem com as questões políticas que versam sobre os povos indígenas, atuando como aliados das causas políticas indígenas em suas criações, neste panorama inclui-se as obras do autor desta tese, assim como de outros artistas que atuam dentro e fora dos circuitos de arte contemporânea.

Os capítulos estão divididos de forma a seguir uma ordem cronológica que discute as imagens representativas dos indigenas

desde o período colonial até a era contemporânea. No capítulo 1 sugere-se que a teoria pós-colonial e o modernismo (através do manifesto antropófago) funcionem como ponte para a pós-modernidade e o contemporâneo, atende-se à uma revisão da chamada “*arte primitiva*” e sua importância no decorrer do modernismo europeu e brasileiro, a continuação faz-se uma análise de representações dos povos originários mediante uma revisão da construção cultural da imagem do “índio” no Brasil, principalmente no que tange as artes visuais, passando pelo *Romantismo Indianista* e o *modernismo brasileiro* até desembocar em possíveis caminhos para a teoria do *ativismo indigenista* que ocorre com a entrada das práticas artísticas pós-modernas e a arte contemporânea.

No capítulo 2 discorre-se sobre os cruzamentos das teorias da globalização com relação aos povos indígenas, estuda-se as interfaces que derivam dos aspectos culturais da globalização, como por exemplo a *interculturalidade* e o *hibridismo cultural*, tendo-se como contraponto a globalização econômica entendida pelo viés do modelo neoliberal transnacional, afim de discutir as dinâmicas de integração e resistência indígena na era global. Neste capítulo relata-se a experiência e vivência do trabalho de campo realizado com o povo indígena Krahô no Estado do Tocantins. Finalmente estudou-se a imersão dos povos indígenas na chamada *cibercultura* posto que as tecnologias da informação e comunicação são consideradas um dos fatores principais da globalização, neste sentido verifica-se os usos e apropriações das ferramentas comunicacionais por parte das populações indígenas.

No capítulo 3 explica-se a ideia e os conceitos de *ativismo indígena* e *indigenista* que servem de título à esta tese. Discute-se e exemplifica-se através da criação artística contemporânea os direitos e as disputas dos povos indígenas no Brasil com relação às políticas do Estado brasileiro. Neste sentido relata-se a pesquisa de campo realizada com o povo indígena Tupinambá de Olivença (Ilhéus- BA), onde estudou-se os conflitos pela demarcação do território em que

vivem atualmente. Também relata-se o processo criativo de uma obra artista indigenista em vídeo criada por este autor a favor da causa indígena tupinambá, que conta com imagens de quatro manifestações político-culturais indígenas que ocorreram em lugares públicos na cidade de São Paulo. Posteriormente contemplou-se as obras dos artistas indígenas contemporâneos Denilson Baniwa e Jaider Esbell, ambos são fundamentais para entender a definição de *ativismo indígena* que defende-se nesta tese, pois suas criações artísticas exercem uma importante função ativista, narrada em primeira pessoa posto que são indígenas, onde questionam mediante a arte os grandes conflitos vivenciados pelos povos originários no Brasil. Por consequência desemboca-se no conceito de *Artivismo indigenista* exemplificado em diferentes obras com distintas linguagens de diversos artistas, tais como Claudia Andujar, Bené Fonteles, Raymond Depardon e Paul Virilio, o Projeto Video nas aldeias de Vincent Carelli, entre outros.

Os materiais de vídeo e imagens das obras comentadas, assim como da produção artística desenvolvida e também dos exemplos trazidos do campo, podem ser acessados no site: <https://luisrobertoquesada.wixsite.com/artivismoindigena>

Éstima-se que o percurso dos capítulos que conformam a leitura desta tese esteja adequado aos objetivos propostos e explicitados nesta introdução, de tal forma que os moldes teóricos se encaixem na produção artística deste autor e dos demais artistas estudados, conformando uma junção e um debate entre os códigos da ética e da estética envolvidos na representatividade de culturas indígenas no Brasil.

Capítulo 1 – Teoria Pós-colonial e Modernismo: o Manifesto Antropófago como ponte à pós-modernidade e ao contemporâneo

1.1. Colonialismo e “Arte dos outros”: Arte primitiva e Primitivismo no Modernismo

O interesse pelas culturas alheias, os objetos etnográficos, a estética do que pode ser designado como “arte dos outros” esteve muito presente na tradição artística ocidental e na história da arte. Desde a colonização das Américas, no século XVI, e com a consequente expansão colonial europeia, no fim do século XIX, se reflete indiscutivelmente esse interesse pelas culturas dominadas ou subjugadas. Esta fascinação ocidental pela “arte dos outros” pode se comprovar na análise das grandes mostras coloniais das *Exposições Universais* europeias realizadas no último terço do século XIX, nas quais se exibiam uma enorme variedade de objetos etnográficos considerados exóticos ou extravagantes pelo público europeu. Isto originou uma importante quantidade de compradores desses objetos etnológicos e, posteriormente, grandes coleções. Por outro lado, as *Exposições Universais* e demais feiras europeias realizadas nessa época serviam como espetáculo de propaganda para legitimar a colonização e a superioridade da cultura ocidental frente às demais. Nesse sentido, grupos europeus utilizaram as culturas alheias para perpetuarem o poder de conquista, o domínio dos seus territórios e a supremacia racial ou cultural.

As culturas assimiladas dos outros povos foram denominadas pelos colonizadores como “primitivas”, e interpretadas como “atrasadas”, “selvagens” ou “incivilizadas”. No fim do século XIX, não se exibiam somente objetos etnológicos nas feiras e exposições, mas inclusive seres humanos “étnicos” eram considerados “exóticos”, “selvagens” ou “monstros”, expostos em feiras, circos e zoológicos nos Estados

Unidos e na Europa (BBC MUNDO, 2011).

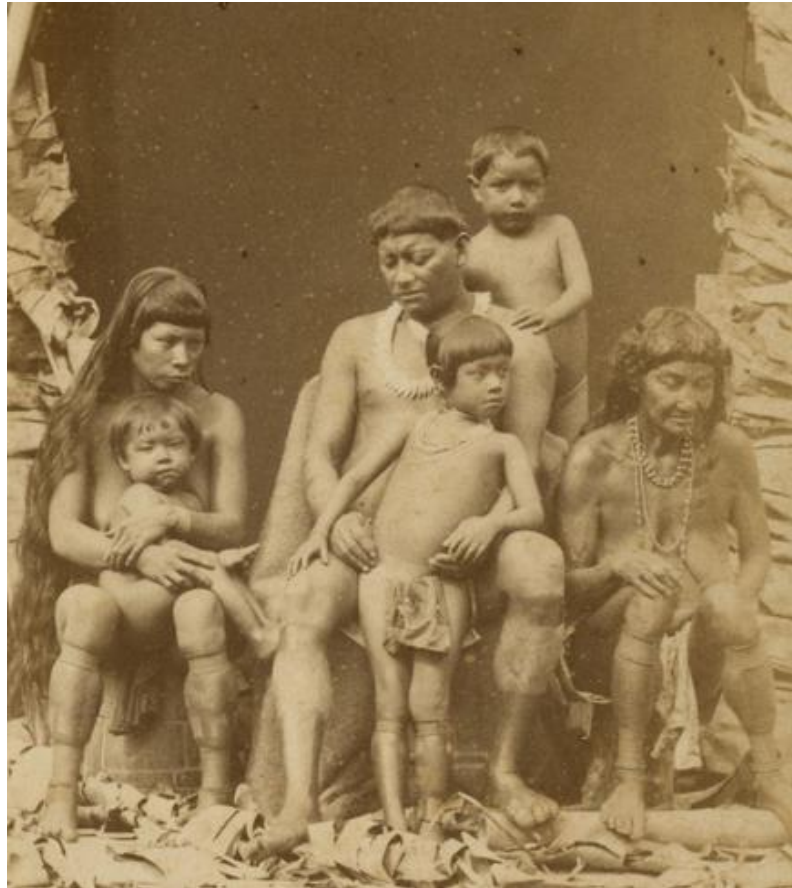


Figura 1 – Índios Galibi, que vivem em Oiapoque (entre o Brasil e a Guiana Francesa), são exibidos em um espetáculo etnológico no jardim zoológico de Acclimatation, em Paris, 1893.

É evidente que o trato recebido pelos povos subjugados durante os processos de colonização em todo o mundo foi de discriminação – tanto durante a colonização da América, a partir do século XVI, quanto posteriormente, no último terço do século XIX, durante o colonialismo da África, Ásia ou Oceania. Porém, a fascinação pelas culturas distantes, os objetos que produziam e, pontualmente, a “arte dos outros”, seduziu grandes artistas e um setor importante relacionado com os estudos culturais no Ocidente, que mantiveram grande interesse e zelo pela preservação e conservação de objetos etnológicos.

Uma autora que questiona os critérios utilizados para se julgar a “arte primitiva”, ou tribal, no Ocidente é Sally Price. De acordo com sua análise, presente no livro *Primitive Art in civilized places* (PRICE,

2002), foi a arrogância cultural implícita na apropriação o que fez do Ocidente o ator hegemônico sobre a arte não ocidental. Seu livro, ironicamente, está dedicado “àqueles artistas dos quais nossos museus têm suas obras, mas não seus nomes”. Isto é algo que começou a ser praticado na época do colonialismo e, desde então, as grandes reservas de objetos etnológicos e sua comercialização geraram grandes coleções e museus destinados à sua exibição pública em todo o mundo.



Figura 2 – Vista exterior do Museu Etnológico de Berlim, fundado em 1876.

No Brasil, um dos maiores acervos de artefatos arqueológicos e etnográficos se encontra no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), onde as compras, doações e coletas começaram a surgir também desde o fim do século XIX.

Artefatos indígenas e objetos ritualísticos produzidos pelos povos que habitam (e habitavam) o Brasil despertaram a sensibilidade do homem ocidental desde o século XVI. Exemplo disso são os *mantos tupinambás*, resquícios exuberantes do povo que dominava a costa brasileira quando ocorreu a invasão de seus territórios há 519 anos. Apenas seis exemplares preservados no mundo ainda trazem, quase intactos, aqueles trançados de fibras naturais e penas vermelhas de guarás e azuis de ararunas. Atualmente todos os

exemplares de manto tupinambá de que se tem notícia estão no exterior, em acervos da Europa.

O fascínio eurocidental pelos artefatos das culturas indígenas pode ser equiparado ao mesmo sentimento de curiosidade pelo exótico existente pelas “artes” provindas da África. Segundo Barros:

pode se dizer que o interesse pela arte indígena brasileira através do viés do exotismo remonta aos relatos do viajante francês Jean de Lery no próprio século em que os colonizadores portugueses instalaram-se no Brasil, e atinge seu auge no século romântico, com as expedições europeias de pintores viajantes que – como Debret ou Rugendas – retrataram visualmente os índios brasileiros [...]. Apenas posteriormente as artes indígenas passariam a ser compreendidas a partir da sua virtualidade formal e, a partir dos anos 1960, do seu aspecto interacional. (BARROS, 2011).

A apropriação e a comercialização desses objetos étnicos, durante o último terço do século XIX, teve como consequência o fato de as peças produzidas, de acordo com diferentes raízes culturais, crenças e universos simbólicos díspares, originárias da África, Oceania ou América, fossem catalogadas como “arte” segundo os critérios ocidentais, sem se considerar nem a função nem o contexto do qual provinham. As peças africanas, por exemplo, foram expostas como “arte negra” ou, como todos os outros objetos artesanais, rituais ou etnográficos, “arte primitiva”.

Posteriormente, foi criado o conceito de *primitivismo* para designar o fenômeno da influência que teve o tribal, ou o “primitivo”, no desenvolvimento do movimento artístico modernista europeu e de vanguarda. Pode-se pensar aqui nos inícios da fase cubista de Picasso, ou na procura do “exótico” e do “selvagem” que inspiraram e caracterizam artistas como Antonin Artaud, Lasar Segall ou Paul Gauguin – artistas que, negando a civilização, partiram em busca do “primitivo” e do encontro com o mítico “bom selvagem” idealizado pelo filósofo Jean Jacques Rousseau (um influenciador direto da literatura e da arte romântica indianista brasileira).

No Brasil, a apropriação modernista do “primitivo” surgiu através de duas vertentes principais: a *Antropofagia* utilizada no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade (1928) – onde o poeta subverte o ritual de *antropofagia tupinambá* para criar uma metáfora de legitimação do uso da estética modernista europeia de vanguarda por parte de uma burguesia elitista e intelectualizada; e a segunda vertente, proveniente do romance *Macunaíma*, de Mario de Andrade, publicado também em 1928 – ambos remetem à noção de “ser brasileiro” e inspiraram-se em culturas indígenas para forjar o constructo potencial desta “identidade nacional” subversiva! Após a Semana de 22, são as obras desses dois autores que consolidarão os pilares ontológicos e epistemológicos da produção intelectual e artística do país.

Pode-se, então, diferenciar o conceito de *primitivismo* – vital para o decorrer artístico do modernismo – frente ao colecionismo de objetos etnográficos, tais como máscaras, estátuas ou artesanatos catalogados e legitimados como arte primitiva, ou arte indígena no Brasil.

Isso ocorreu no Ocidente graças a uma interpretação baseada na visão esteticista que foi aplicada a todos aqueles objetos cotidianos, artesanais ou rituais, considerados “primitivos” porque haviam sido produzidos por seres “incivilizados”, de natureza “selvagem”. Esses objetos, ou a “arte dos outros”, na realidade, não haviam sido criados para que os membros de uma determinada comunidade os contemplassem em um local específico, como pode ser um museu, e tampouco foram concebidos com a intenção de fazer arte. Porém, a visão estética foi o conceito dominante em influentes livros e exposições que deram lugar a uma legitimação artística ocidental do que frequentemente foi denominada “arte primitiva”.

Esse uso ou apropriação da estética de culturas alheias foi a gênese de novas realidades visuais híbridas, que, dentro da história da arte ocidental, romperam com a visão do tradicionalismo europeu da

época, desembocando, assim, nas vanguardas de princípios do século XX. Porém, é conhecida a crítica de diversos autores ao uso da arte estrangeira como outra forma de dominação etnocêntrica; ou a representação em forma de arte da superioridade ocidental frente às demais culturas. Inclusive, cabe dizer, há autores que afirmam que o desenvolvimento da modernidade não teria sido alcançado não fosse pelo “roubo” das culturas estrangeiras.

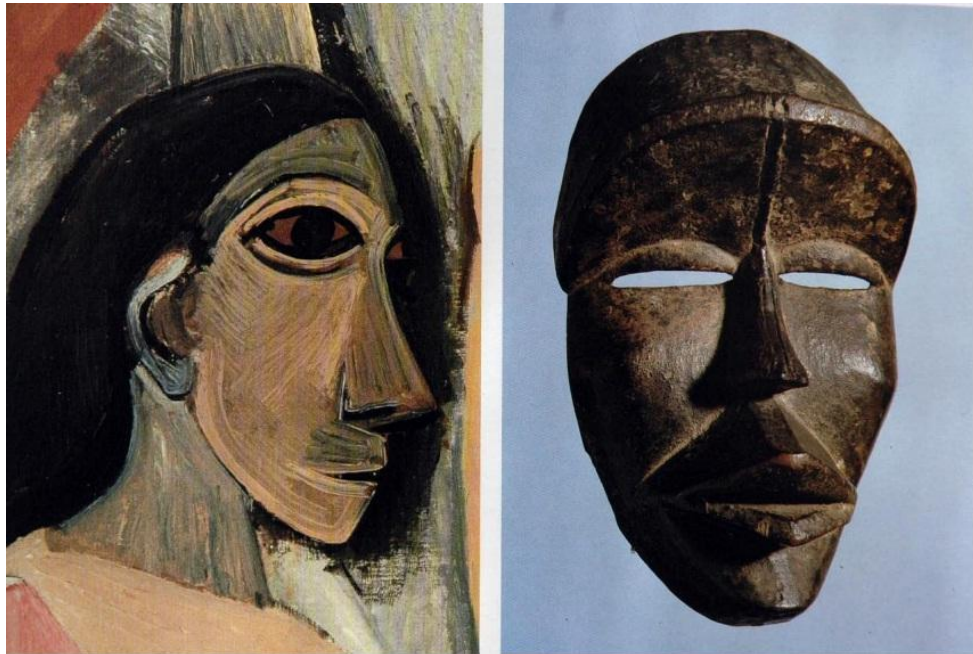


Figura 3 – Detalhe da tela “As senhoritas de Avignon” (Pablo Picasso, 1907; Museu de Arte Moderna de Nova York). Comparação com uma máscara da cultura Dan, Costa do Marfim.

É realmente lamentável que a arte ocidental tenha se apropriado de objetos etnológicos das demais culturas sem ter em conta os respectivos usos e significados originários em causa. Este mesmo argumento foi o núcleo principal das críticas que recebeu a polêmica exposição e catálogo realizados, em 1984, por William Rubin para o MOMA, *Primitivism in 20th Century Art*. A exposição, repleta de formalismos, convenções e argumentos discutíveis, buscava pontos de convergência entre as obras de mestres europeus – Picasso, Giacometti, Brancusi, entre outros – e objetos etnológicos ou tribais, de maneira a exibi-los conjuntamente, com grande proximidade espacial, a fim de que o espectador captasse as semelhanças no que se refere às qualidades estéticas. As críticas desmitificavam o

ponto de vista genérico que oferecia a exposição, já que a seleção de Rubin mantinha uma grande subjetividade implícita relativamente aos aspectos de convergência entre os objetos e as obras de arte. James Clifford denomina as semelhanças do que foi exposto como simples “afinidades”, suscetíveis de serem matizadas, pois as analogias entre os dois polos eram evidentemente subjetivas (CLIFFORD, 1988: pp. 229-256).

A descentralização da arte ocidental e moderna fica a meio do caminho ao preocupar-se somente com a maneira com que os artistas ocidentais ressignificaram e assumiram as qualidades desses objetos etnológicos. Isto se deve porque não compararam, além do valor estético, os usos e significados originários desses mesmos objetos com os que lhes foram dados pela modernidade.

Apesar de tudo, esta exposição impulsionou um debate importante no campo das artes plásticas no decorrer dos anos 1990. Posteriormente, surgiram novas alternativas à *interculturalidade* dentro da arte contemporânea.

De fato, existe a ideia de que a arte ocidental de vanguarda mantém uma dívida com as culturas estrangeiras. Isso se deve à utilização ou à apropriação da “arte” ou estética dessas culturas existentes nos territórios colonizados. É sabido que este fato foi fundamental para o desenvolvimento da arte visual moderna, e que também foi interpretado por diversos autores e críticos como outra forma de dominação ou imposição da superioridade Ocidental às outras culturas. Mas, por outro lado, deve-se notar que muitos autores e artistas europeus mantiveram tentativas legítimas de aproximação à “arte” ou à cultura de outros povos, tal como verdadeiros esforços por distinguir seus valores. Talvez fossem somente os estéticos, mas os adotaram com sinceros desejos de reivindicar a importância das culturas alheias e suas formas de ver e interpretar o mundo.

A admiração que foi despertada em artistas europeus, como Pablo

Picasso ou Paul Gauguin, a partir do último terço do século XIX, permitiu em grande medida a proximidade e o intercâmbio cultural. Não se pode esquecer as tentativas entusiastas, por parte desses artistas, em aproximarem-se das diferentes culturas, assim como o enorme trabalho em favor de seu conhecimento realizado desde outros campos do saber.

Provavelmente, a reivindicação da importância das outras culturas era algo minoritário nessa época e, inevitavelmente, não era compartilhada com a maioria da população.

Por outro lado, autores como o antropólogo Jacques Macquet (1999) centram seus estudos na experiência estética do espectador e demonstram como a experiência visual e o que se capta tanto da arquitetura, das esculturas, das pinturas, como dos objetos etnográficos ou artesanais são essenciais para entender aquilo que se compartilha socialmente como arte. Nesse sentido, as propriedades estéticas desses objetos etnológicos ou artesanais são um conceito real, e como tal, também podem ser interpretados e estudados.

1.2. A Construção cultural da imagem do “Índio” no Brasil

Desde o século XVI, há um interesse ou fascínio pelas culturas originárias. No entanto, não se pode afirmar que houve somente apropriação da estética dos objetos ritualísticos culturais ou etnográficos desses povos originários por parte do homem euro-ocidental. Há importantes tentativas de “descrever” como eram essas populações mediante a construção de imagens e relatos dos europeus que, na verdade, legitimavam a conquista e a invasão de seus territórios.

A noção e a imagem do “Índio” que foi herdada no Brasil é uma invenção ocidental construída através da história com motivações

coloniais (NEVES, 2009). Neste sentido, são criadas diversas estratégias para inventar discursivamente um índio genérico, desde as primeiras representações ocidentais sobre os habitantes nativos, como a carta de Pero Vaz de Caminha ou as imagens que os viajantes europeus fizeram circular.

Ao longo dos séculos, as imposições culturais das sucessivas oligarquias no Brasil, além de dizimar, minou muitas identidades mediante a proibição, por exemplo, de línguas nativas, além da violenta submissão imposta aos índios na época colonial, vinda das missões jesuíticas que pretendiam “civilizar” os indígenas mediante o batismo católico e a imposição religiosa.

Neste ponto, é importante destacar que o exemplo de “índio” descrito pelos europeus esteve muito inspirado e ligado ao povo tupinambá. Os povos de raiz Tupi ocupavam um vasto território da costa brasileira, sendo as principais etnias litorâneas que habitavam o Brasil (*Pindorama* para os povos Tupi) quando iniciaram-se as invasões europeias. Foram descritos, estudados, interpretados e representados por diversas crônicas e cartas jesuíticas durante a colonização, assim como em imagens (desenhos, pinturas e gravuras) que ilustravam a cartografia portuguesa (cartas de navegação) e as publicações de obras como as de Hans Staden, Jean de Léry, André Thevet ou Theodor de Bry. Assim, cabe pontuar que há material de base para o desenvolvimento de uma nova tese sobre o assunto, porém, não é este o intuito aqui, uma vez que se pretende uma aproximação, mediante exemplos icônicos, de como fora construída essa imagem visual genérica do “Índio” no Brasil.

Para ilustrar essas imagens, serão analisados alguns exemplos. À partida, um dos maiores estereótipos legitimados pelos europeus sobre os índios no Brasil: a visão “canibalista” que os apresentava como bárbaros. Na imagem dos *Canibais* de Theodor de Bry (Fig. 4), publicada em 1593, no terceiro volume de *As Grande Viagens*, intitulado *America Tertia Pars*, vê-se uma certa liberdade artística do

autor, que se baseou nas narrativas do alemão Hans Staden – viajante que fora prisioneiro dos Tupinambás. Os livros ilustrados daquela época serviram para impulsionar a colonização das “Novas Terras” e a guerra religiosa com a propagação do cristianismo, além de disseminar o imaginário sobre a América e seus habitantes. O “canibalismo”, certamente, foi uma das representações visuais e escritas mais comuns sobre os nativos americanos.



Figura 4 – “Canibais” (Theodore Bry, 1593). Gravura realizada a partir de relatos de Hans Staden sobre suas viagens ao Brasil.

Theodor de Bry representa, ao fundo, com uma expressão de horror e espanto, o próprio Hans Staden presenciando um ritual antropofágico. É impossível não notar a semelhança entre os corpos escultóricos dos índios e o de Hans Staden. Os corpos dos índios estão europeizados, o que demonstra que dificilmente Bry tenha visto um índio Tupinambá ao vivo, pois utiliza o mesmo esquema de representação para os dois. A diferenciação principal se dá pelas expressões, pela barba de Staden e pelos adereços dos índios.

A ignorância conduz a uma confusão histórica entre antropofagia e canibalismo. Os Tupinambás daquela época não comem carne

humana para saciar a fome, mas sim para obter, de forma simbólica e ritual, os saberes, a coragem, a inteligência, entre outras virtudes, de seus inimigos capturados em combate. Não se pode, tampouco, excluir das histórias indígenas que as práticas de colonização não tiveram seu início no continente americano, com a chegada dos europeus, uma vez que os povos que por aqui viviam estavam imersos em diversas disputas e combates locais (inclusive, combates de caráter colonizador e mesmo escravocrata). Esta prática não era algo restrito aos grandes impérios pré-colombianos, como os Maias. E na região onde se encontravam os povos nativos daquilo que viria a ser o Brasil, ela já estava presente. As narrativas europeias, à época da invasão, já davam conta desses conflitos, como se pode ver nos relatos de Gabriel Soares de Sousa presentes no *Tratado descritivo do Brasil*, em 1587¹, ao falar do povo *Tamoios* e sua relação de guerra com outros povos. Os estrangeiros se utilizaram desses conflitos como estratégia de dominação, e uma das causas de seu sucesso está justamente nessas disputas.

Theodor de Bry representa, de fato, uma cena com pouca verossimilhança. Note-se a representação dos pedaços de corpos humanos sendo assados, como se fosse um churrasco; a presença das mulheres; a maneira como se preparavam a carne; e como, no caso Staden, se afligia ao fundo, ao perceber seu destino próximo. No canto aparece também uma criança comendo uma mão, o seu rosto e o seu corpo parecem com o rosto e o corpo de um adulto; a cena é chocante. Precisamente imagens assustadoras como essa dos índios tupinambás ajudaram a legitimar a dizimação e a barbárie.

Nas representações herdadas dessas visões europeias coloniais, os índios tupinambás foram denominados de gentios, bárbaros, selvagens e “canibais”, pois, com essas nomeações, os colonizadores pretendiam destacar o primitivismo dos nativos e sua

¹ Ver: Soares de Sousa, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, pp.110-111 *apud* NEVES, 2018: p. 22.

incapacidade de gerir a própria vida. Ronald Raminelli, em seu livro sobre as imagens da colonização, sustenta que os estereótipos indígenas de bárbaros, gentios e canibais construídos pelos colonizadores serviram para justificar a invasão e a conquista da América (RAMINELLI, 1996).

O abandono dos costumes “abomináveis” justificava e perpetuava a invasão na América, a conquista e a colonização. Sem dúvida, a antropofagia ritual tupinambá é um tema quase onipresente nas representações europeias dos índios, nas quais se utilizaram daquela para conferir-lhes um status de selvageria e barbárie.

Todas estas imagens serviram para justificar a escravidão indígena e obrigar os índios, que não eram escravizados, à catequese, o que acabava por ser tão destrutivo quanto a própria escravidão, pois os padres interferiam abertamente nos costumes e na cultura indígena, fazendo-os abandonar práticas perpetuadas por seus ancestrais – trata-se daquilo que, hoje, pode ser nomeado como etnocídio. Desse modo, os religiosos perseguiram e castigaram a poligamia, o casamento entre primos, a antropofagia e a guerra, até tornar essas práticas extintas entre as populações que viviam nas áreas colonizadas. Assim, a colonização minava os pilares da tradição tupinambá e de sua identidade cultural.

O povo Tupinambá também é famoso pelo capítulo da “nossa” história quinhentista que se refere ao levantamento da chamada *Confederação dos Tamoios*, onde os povos Tupis, que habitavam desde o Vale do Paraíba Paulista até o Cabo Frio, liderados por Cunhambebe, se reuniram e aliaram-se aos franceses, que chegavam à Baía de Guanabara para lutar contra a escravização indígena levada a cabo pelos inimigos portugueses (FERRETTI, 2015: pp. 171-191). A história contada por mãos brancas, finaliza com a dizimação do povo Tupinambá e a expulsão dos seus aliados, os franceses.

O capítulo da *Confederação dos Tamoios*, perpassando as crônicas e as cartas jesuíticas, inclusive, foi utilizado posteriormente como um mito fundador do Brasil, de tal forma que é cantada pelo poeta romântico Gonçalves Magalhães (meados do século XIX), no momento mesmo em que o Brasil Imperial buscava para si uma identidade nacional (PERRONE-MOISES; SZTUTMAN, 2010: pp. 401-433). Da mesma forma que a pintura de Rodolfo Amoedo *O último Tamoio* (Fig.5) reforça este sentimento e a ideia de que o nascimento da nação brasileira ocorreu graças ao sacrifício heroico dos índios.

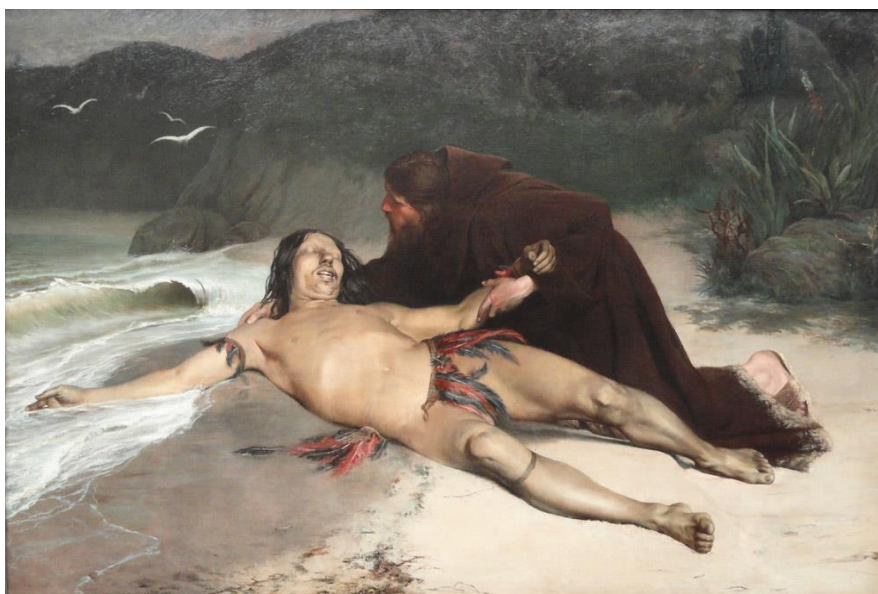


Figura 5 – “O último Tamoio” (Rodolfo Amoedo, 1883; óleo sobre tela). Museu Nacional de Belas Artes

Essa noção do “índio brasileiro” como um ser puro, edênico e heroico é acolhida também pela literatura romântica indianista brasileira, que esteve guiada em certa medida pelas ideias europeias do filósofo iluminista Jean Jacques Rousseau e sua teoria do “bom selvagem”. Teoria que está presente nas obras de José de Alencar, por exemplo, em *Iracema* (1865) ou *Ubirajara* (1874). Neste sentido, a arte e a literatura cumprem um papel fundamental nessa “representação” ou invenção da imagem do “índio”. O indianismo romântico representa um dos principais pilares estruturadores na criação de um herói nacional para a nação brasileira que estava

sendo construída, idealizada pelos segmentos de poder. É nesse momento que, a pedido de D. Pedro II, serão criados símbolos para essa história, como, por exemplo, o quadro que representa a primeira missa no Brasil (Figura 6).



Figura 6 – “Primeira missa no Brasil” (Victor Meirelles, 1860; óleo sobre tela, 268cm x 356cm). Museu Nacional de Belas Artes.

É também o imperador quem encomenda que seja feita uma escultura que retrata um índio em pé, com cocar e tanga de penas, descalço, com uma fisionomia harmoniosa: portando em sua mão direita o cetro do imperador, em suas costas, pode-se notar o manto de D. Pedro II e, encostado em sua perna, de lado, um escudo com o símbolo do império (Figura 7).

De tal forma que, no Brasil, o índio que é retratado como herói nacional corresponde aos padrões do “bom selvagem” idealizado por Rousseau. É, portanto, aquele que se deixa catequizar, assume os costumes, os modos de vida e a língua imposta pelo colonizador português. José de Alencar é um dos principais escritores do romantismo, suas obras se destacam pela tentativa de construir uma identidade nacional para o Brasil, através de um retrato que não

representa aquele índio do século XIX que se encontra lutando para sobreviver aos processos impostos pelo colonizador e até mesmo ao império. Na verdade, o índio apresentado, tanto nos poemas do romantismo brasileiro, por exemplo *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, como nos romances de Alencar, remonta ao século XVI, às lutas pela liberdade que empreendeu contra os invasores portugueses. Esse é o herói do indianismo romântico (KAUS, 2018: pp. 105-106.).



Figura 7 – “Alegoria ao império Brasileiro” (Francisco Manoel Chaves Pinheiro, 1872; Terracota). Museu Nacional de Belas Artes

Algumas destas manifestações artísticas representaram uma dizimação étnica que jamais ocorreu, e na sua maioria são um reflexo das diversas tentativas de apagamento das culturas indígenas – como, por exemplo, o povo Tupinambá, por via da legitimação histórica genocida.

Essas manifestações artísticas representam um dos piores meios de etnocídio indígena do país, pois instituem, no conhecimento e no imaginário popular nacional, a ideia de que os “índios” já não

existem mais, condenando-os à extinção e afirmando que somente formam parte do nosso passado histórico.

Segundo Ivânia Neves, a invenção do índio nasce dos interesses coloniais, mas se mantém no Estado brasileiro. Trata-se de uma invenção fortemente institucionalizada e bastante duradoura, ainda hoje alimentada pela mídia, pela educação e pela falta de políticas públicas efetivas (NEVES, 2009: p. 34).

Todas essas imagens que refletem, sem dúvida, a atração ocidental pelo “exótico” e pelo “primitivo” seguem vigentes, desde os primeiros cronistas do “descobrimento”, passando pelo Iluminismo quando Rousseau simbolizou o mito, mediante a figura do “bom selvagem”, reforçando a ideia do homem bom por natureza, recriado na imagem do indígena puro, inocente, passivo e edênico. Sua visão iluminista da natureza humana, com a vista aberta a todas as diferenças entre os humanos, criou uma relação de certo modo estética com os demais, pela via do sentimento e da piedade. Este fato, inclusive, pode ser considerado como o ponto de inflexão que deu origem à teoria antropológica (GONZALEZ, 1987).

Verdadeiramente, isso se trata de um mito, uma ficção mediante a idealização do “selvagem” que não necessita ser “civilizado”. Definitivamente, uma narrativa edênica e romantizada que perdura na atualidade, mas que também foi desmitificada e questionada, posteriormente, por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, onde, sem dúvida, há uma nova visão do “índio”, assim como uma nova apropriação estética do “primitivo”.

1.3. Teoria Pós-colonial e Modernismo brasileiro: o Manifesto Antropófago

Os processos de descolonização dos territórios dominados deram lugar ao surgimento do pensamento “pós-colonial”. O movimento

definido como pós-colonialismo e, posteriormente, a chamada “crítica decolonial” (MIGNOLO, 2010; QUIJANO, 2005), que se origina desde a “periferia” (territórios dominados, marginalizados, “Terceiro Mundo”, sul, etc.) e se fundamenta na revisão e questionamento de como o Ocidente (metrópole, centro, norte, “Primeiro Mundo”, etc.) se relacionou e se comportou com as outras culturas – aquelas que já existiam nos territórios então colonizados.

Nesse sentido, Aimé Césaire, líder do movimento *Negritude*, dinâmica de combate ao racismo e à opressão, é considerado o primeiro de diversos autores que criaram a chamada teoria pós-colonial. Césaire elaborou uma crítica demolidora em seu *Discurso sobre o colonialismo* (1950), no qual subverte a visão ocidental e os discursos hegemônicos que se pretendiam perpetuar ou legitimar com o pressuposto da luta contra a ignorância, ou mediante a desculpa da missão civilizatória. Césaire afirma que o colonialismo, o liberalismo e o racionalismo euro-ocidental se constituíram historicamente através de sistemas inumanos de rejeição, mediante a apropriação de terras e exploração de riquezas e recursos. Assim como a exclusão e a hierarquização, originando a humilhação e a aculturação dos povos submetidos e subjugados, que possuíam, antes da chegada dos colonos europeus, culturas nativas ricas e harmoniosas. O autor levantou-se contra o colonialismo nos anos 1950, reivindicando a dignidade, a profundidade e a beleza das culturas negras. Basicamente, tudo que Aimé Césaire defende pode ser aplicado ao que ocorreu com os povos indígenas nas Américas.

Porém, os principais pensadores da teoria pós-colonial, inclusive Aimé Césaire, baseiam suas ideias, principalmente, nos processos de descolonização dos regimes britânico e francês, que ocorreram depois da Segunda Guerra Mundial (1939-45). É o que se pode observar a partir das obras de pensadores como Homi Bhabha, Edward Said ou Gayatri Spivak, que procuram concentrar atenções, essencialmente, sobre o regime colonial britânico (MOSQUERA, 2010, p.154).

Em certa medida, seria possível verificar as conclusões dos autores supracitados refletidas em uma parte importante do que ocorreu durante a colonização da América Latina. Contudo, residem aí enormes diferenças, devido ao fato de que os colonizadores, no contexto das Américas, se consolidaram e miscigenaram. O regime colonial concluiu antes, no século XIX, e as tentativas de modernização e o modernismo ocorreram depois de uma longa história pós e neo-colonial.

Os processos de descolonização latino-americanos ocorreram majoritariamente no primeiro terço do século XIX (México, em 1821; Colômbia, em 1824; Brasil, em 1822; etc.). Na África, Ásia e Oceania, processos similares ocorreram, na sua maioria, após a Segunda Guerra Mundial – por exemplo: a descolonização da Índia, concedida, finalmente, em 1947.

Em cada território, os conflitos e as guerras na luta pela independência foram diferentes e mantêm enormes particularidades. No marco do Iluminismo e das revoluções liberais na América Latina, encontra-se os conflitos marcados pelas guerras entre colonizados e colonizadores, como no caso do México (1810 a 1821) e do Brasil (1822 a 1825). Posteriormente, outros processos de descolonização deixaram grandes lições e personagens para a história da humanidade. É o caso, por exemplo, da liderança de Mahatma Gandhi durante a descolonização da Índia, conduta marcada por sua ideologia pacifista baseada na não-violência e na desobediência civil contra a colonização britânica.

À margem desses dados históricos e das múltiplas diferenças de cada caso em particular, é necessário destacar que todos os territórios que sofreram com os processos de colonização e posterior descolonização compartilham da necessidade de forjar o constructo de uma identidade cultural nacional e legitimá-la frente às demais culturas – principalmente em oposição às culturas europeias dominantes. Esta necessidade, nos países hoje existentes, veio

acompanhada do sentido de independência e do nascimento como estados ou nações nesses territórios, que estiveram ocupados por países europeus.

Nessa linha de atuação, as teorias pós-coloniais se fundamentam no dilema da construção de uma identidade nacional e, neste ponto, a arte e a literatura formam um papel político importantíssimo para tal construção identitária. As particularidades de cada região são diversas e, em cada território liberado da opressão colonizadora, assume-se e rejeita-se, assimila-se ou nega-se a cultura ocidental de distintas formas.

Conforme visto anteriormente, o movimento estético romântico baseado no indianismo causa importantes distorções na imagem cultural do “índio brasileiro” – representado como herói nacional que deu sua vida, sua língua e seus costumes para que ocorresse a fundação mítica do Brasil imperial e de seu povo-nação.

Na grande maioria dos territórios latino-americanos, as construções das identidades nacionais se formaram baseadas nos princípios de miscigenação, hibridismo cultural e interculturalidade originados pelos distintos processos de imigração que configuram a história sincrética da região. Porém, a aceitação e a legitimação cultural dos povos indígenas, ou da cultura negra africana, foram consideradas inferiores à cultura ocidental europeia porque as revoluções liberais e as sucessivas oligarquias representacionais respondiam aos padrões europeus nos discursos nacionais de legitimação política e cultural. Isto gerou importantes distorções pós-coloniais, porque instituíam e reproduziam os discursos ocidentais hegemônicos como base de suas culturas e estruturas políticas a partir da fundação das nações independentes e descolonizadas.

Apesar de manter-se em toda a América Latina uma marcada herança político-cultural colonial, que se reproduz em todas as instituições estruturais e tendências literárias e artísticas, a

“consanguinidade” com a cultura hegemônica é “próxima (somos seus filhos) e distante (somos a descendência bastarda, pobre e subordinada)” (MOSQUERA, 2010: p. 153).

Em forma de resposta a esta resistência paradoxal, e reciprocidade colonial da cultura latino-americana por via de sua inclinação a copiar o europeu, assim como para aludir à sua relação com o Ocidente hegemônico, o modernismo brasileiro construiu o paradigma da “antropofagia” para legitimar sua apropriação crítica, seletiva e metabolizante de tendências artísticas europeias.

O *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928 pelo poeta Oswald de Andrade, é plenamente subversivo a respeito da questão. Provocador e repleto de metáforas, ironias e sátiras, o manifesto recria a metáfora inspirada na figura do indígena Tupinambá como sujeito ativo e agressivo que devora o colonizador forasteiro para obter todos os seus saberes, de forma a reverter o mito do “bom selvagem” de Rousseau. Na antropofagia, o indígena devora, absorve e digere tudo o que lhe oferece a cultura estrangeira. Oswald de Andrade chega a afirmar: “*Só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do antropófago*” (ANDRADE, 1928). Resulta extraordinária sua ênfase na ativa agressividade do sujeito dominado mediante o recurso da apropriação e da revolucionária negação da ideia de uma identidade conservadora. Oswald de Andrade subverte as políticas de autenticidade cultural e, na sua visão modernista antropofágica, não existe patriotismo, somente o olhar agressivo que surge da necessidade de apropriar-se culturalmente do alheio em favor do interesse próprio. Assim, a antropofagia pressupõe um ataque: engolir voluntariamente a cultura dominante em benefício próprio. Mas, através dessa absorção individual, encontrar a união social, econômica ou filosófica. Por outro lado, a “absorção” ou “digestão” das culturas deve se fundamentar no espírito crítico, com a finalidade de não cair na armadilha da aculturação completa.

Depois de sua publicação, o manifesto poético e a metáfora da antropofagia foram utilizados por diversos autores e críticos latino-americanos como uma noção-chave das dinâmicas cultural e artística (não somente brasileiras, mas do continente). Segundo o antropólogo Viveiros de Castro a *Antropofagia* é o único conceito, de fato revolucionário:

[A antropofagia é] a reflexão metacultural mais original produzida na América Latina até hoje. A antropofagia foi a única contribuição realmente anti-colonialista que geramos, [...] Ela jogava os índios para o futuro e para o ecúmeno; não era uma teoria do nacionalismo, da volta às raízes, do indianismo. Era e é uma teoria realmente revolucionária. (VIVEIROS DE CASTRO, 2007 p. 168).

Por um lado, descreveu-se uma tendência presente na América Latina desde os princípios da colonização europeia; por outro, criou-se uma estratégia de ação. Sua linha não sobreviveu somente ao modernismo das suas origens, senão que foi impulsionada pelo auge das ideias pós-estruturalistas e pós-modernas, que se aproximavam da apropriação, ressignificação e validação da cópia. Assim, é importante ressaltar que o *Manifesto Antropófago* é uma metáfora que se utiliza da figura do indígena Tupinambá do século XVI para legitimar o uso e a apropriação estética dos movimentos de vanguarda do modernismo europeu. Oswald de Andrade não pretendia, em seu manifesto, fazer uma alusão às condições de vida dos indígenas no Brasil no contexto do princípio do século XX, porém trilhou os caminhos intelectuais para que isso fosse possível mais tarde. Beatriz Azevedo em sua dissertação de mestrado intitulada “*Antropofagia: Palimpsesto selvagem*” (2012)², a autora realiza um trabalho de extremo cuidado e importância na revisão do Manifesto antropófago de 1928, baseando-se em autores como Viveiros de Castro e buscando compreender suas dimensões como “*paródia literária, manifesto filosófico, revisão histórica, planfleto de*

² Area de conhecimento: Teoria literária e literatura comparada (FFLCH/USP).
Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04082016-165033/pt-br.php> Acesso em 09/2017

provocação, mito antropológico e roteiro fragmentado". Além disso este estudo, verdadeiramente completo faz uma análise dos seus 51 aforismos, abordando sua complexidade formal, conceitual, artística e cultural. A autora investiga todo o tema da Antropofagia presente em toda a obra do autor, por exemplo em seu manifesto publicado anteriormente titulado "Manifesto da poesia Pau Brasil" (1924), mas também se utiliza de entrevistas e outros autores com os quais Oswald de Andrade dialoga para compreender primordialmente o texto de 1928, considerado a publicação central do corpus antropofágico que perdura ainda hoje seguindo vigente nos debates contemporâneos antropológicos, históricos, artísticos e indigenistas.

1.4. Pós-modernismo e Arte Contemporânea: Caminhos para o Artivismo indigenista

A visão a partir de dentro do Ocidente hegemônico sobre as outras culturas e o relativismo da questão só começou a mudar de perspectiva nas artes e na literatura com a entrada em ação dos discursos pós-modernos, e não através da crítica formulada nas teorias pós-coloniais. Tais teorias foram eficazes, em distintos graus, nas periferias – ou seja, nos territórios dominados, marginalizados, ou chamados usualmente de Terceiro Mundo, mas pouco afetou na maneira ocidental hegemônica de se relacionar com as outras culturas. Nesse sentido, é necessário destacar a influência de autores dedicados à antropologia, como é o caso de Franz Boas (1964) e, principalmente, Claude Lévi-Strauss (1970; 1991), importantíssimos nos processos de ruptura do etnocentrismo e que, por consequência, criaram a abertura de campo que permitiu relativizar e mudar as formas com que se interpretava a "arte dos outros" no Ocidente – assim como as novas vias de integração a um panorama mais aberto para a interculturalidade e a discussão crítica sobre o tema.

Nasce assim, como modo crítico ao etnocentrismo, a destacada

ideia do *relativismo cultural* nas ciências socioculturais, introduzida, em primeiro lugar, por Franz Boas nos finais do século XIX. Este antropólogo de origem judia-alemã foi representante da escola *relativista*, que defendia que os pontos de vista no estudo das culturas não têm verdade nem validade universal, senão somente uma validade subjetiva e relativa aos diferentes quadros de referência. Dessa forma, Boas apresenta obstáculos e prejuízos impostos pela tradição hegemônica (etnocentrismo) e a necessidade de transcendê-los (imperativo metodológico do relativismo cultural) para alcançar uma adequada percepção do desenvolvimento da humanidade. Assim, o investigador ensina como essa tradição cultural interfere na consideração sobre outras tradições (diagnóstico do etnocentrismo) e sugere, dessa maneira, uma perspectiva que inclua tanto a tradição hegemônica como outras estranhas (o remédio do relativismo cultural) (VALDÉS GÁZQUEZ, 2006: p. 146).

O também antropólogo Claude Lévi-Strauss seguiu a linha de pensamento desenvolvida por Boas. Através de seus estudos e da compilação de textos, nos quais qualifica a *antropologia estrutural* (STRAUSS, 1996), Lévi-Strauss abrangeu questões relevantes do método da antropologia social, criticando igualmente as teorias antropológicas anteriores, pois a maneira como se observou as *outras culturas*, até então, nada mais propiciou do que reforçar a supremacia racial e o etnocentrismo.

Inovador nas novas vias de estudo, como o *relativismo cultural* (DAMATTA, 1991) ou a *antropologia estrutural* (LÉVY-STRAUSS, 1996), foi a mudança na forma de compreensão e aproximação das culturas. Citando Touraine: “liberam a diversidade cultural da jaula de ferro do racionalismo do Iluminismo” (TOURAINÉ, 1997: p. 47). No Brasil, o antropólogo Eduardo Viveiros contribuiu enormemente para as discussões *relativistas* entre as culturas, quando abre importantes vias de libertação na compreensão e no diálogo com as alteridades mediante a sua teoria do *perspectivismo ameríndio* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015: pp. 33-54).

Esses estudos sobre as culturas e as identidades no Ocidente se libertaram das pretensões universalistas ligadas, em certa medida, ao cristianismo, ou de um racionalismo de vertente grega, dando passos em direção aos novos meios para relativizar o universalismo, herdadas do período histórico do Iluminismo de autores como Rousseau (1712-1778) ou Kant (1724-1804). Isso ocorreu tanto nos países europeus como naqueles colonizados ou fundados desde a Europa, o que conduziu ao descobrimento, compreensão e estudos de propostas novas de aproximação de mundos simbólicos alternativos e ao entendimento ou aceitação de ideologias distintas, assim como diferentes racionalidades. De tal maneira que, a destruição do modelo cultural do Iluminismo, tratado também por “eurocêntrico” (TOURAINÉ, 1997: p.47), ou “etnocêntrico”, é uma revolução cultural que permitiu novas vias para o diálogo e transferências culturais infinitamente mais ricas e abertas relativamente à compreensão da dimensão cultural do ser humano e sua pluralidade. De certa forma, alguns artistas envolvidos com tais questões antropológicas deram início a uma série de trabalhos e obras que refletiam essas preocupações.

No Brasil criou-se o sentido de apropriação e assimilação das culturas europeias colonizadoras desde a posição de subordinação, o que ficou evidente no provocador *Manifesto Antropófago*. Precisamente devido à subordinação e à dominação, outros territórios dominados optaram pelo rechaço ao modernismo, pois o enxergaram como um sinônimo do colonialismo e do racismo. Esses territórios reivindicaram os valores, a beleza, a espiritualidade, os modos de vida, os costumes, as criações artísticas, enfim, todas as políticas culturais ancestrais e comuns da situação em que viviam habitualmente antes da invasão de seus territórios. Ao invés de “modernizarem-se” seguindo o exemplo do Ocidente, eles escolheram olhar para suas manifestações ancestrais e reivindicar para elas o *status* de arte moderna.

Essas manifestações de culturas ancestrais, por parte de algumas

culturas periféricas, deram passo ao encontro e à discussão da *arte* frente ao *artesanato*, que permitiu, posteriormente, na fase final do século XX (anos 1990), a ascensão ou elevação da arte “primitiva” à categoria de Belas Artes nos centros hegemônicos ocidentais. Promovendo-se, assim, diferentes formas de qualificar e observar a arte das outras culturas.

O processo de legitimação das outras culturas, essencialmente da “arte dos outros”, dentro do panorama artístico regido pelos centros hegemônicos desde o Ocidente, pode ser visto refletido na análise da exposição realizada no Centro Pompidou de Paris, em 1989, curada por Jean Hubert Martin, intitulada *Les Magiciens de la Terre* (AA.VV., 1989: 271 p.).

Nessa exposição, o curador pretendia equiparar a *arte popular* (produtos de artesanato, objetos etnográficos, rituais, etc.) à *arte culta* (obras de artistas consagrados nos centros hegemônicos europeus e estadunidenses). De tal forma que exibiu-se obras de artistas reconhecidos no panorama internacional da arte: Richard Long, Claes Oldenburg, Cildo Meireles, Rebeca Horn, Francesco Clemente, Sigmar Polke, entre outros. E, por outro lado, mostrou-se o trabalho de criadores pertencentes à periferia ou a áreas geográficas esquecidas dentro do chamado panorama da arte “internacional” – como as criações de uma comunidade de artesãos do México; uma aldeã da Índia; aborígenes australianos; o trabalho de uns monges budistas do Tibete; uma pintura feita no chão com areia por um indígena Navajo (Joe Ben Jr.); etc. Tudo isso exposto de forma misturada com os “produtos ocidentais”.

Essa exposição pretendia a descentralização cultural e abrir o terreno da arte para uma tentativa de interculturalidade “plena”, buscando dentro de um humanismo utópico a universalidade na linguagem da arte. Na realidade, ela suscitou uma enorme polêmica e muitas críticas, pois diversos autores viram naquela oportunidade, novamente, a reprodução da imagem etnocêntrica e hegemônica

que considerava, todavia, aos outros como primitivos (DEL CAMPO, 2013: p.89). Além disso, a exposição recebeu duras críticas devido à utilização e seleção intuitiva dos objetos, retirando-os de contexto não-ocidental e “reduzindo-os” a uma análise formal, baseada na sensação retiniana, sem importar-se com a função mágica, ritual ou social. Isto é, descontextualizou-se os objetos e suas funções originárias.

Apesar dessas questões formarem parte das críticas, elas também acabaram por abrir um debate enriquecedor ao redor da questão das alteridades – assim como a representação das outras culturas sobre tudo dentro dos circuitos dos centros hegemônicos da arte.

Nessa exposição, foi convidado o artista brasileiro Cildo Meirelles, que expôs a obra *Missão / Missões (Como construir catedrais)* (Figura 9). Tal obra é de grande relevância para os objetivos desta tese, uma vez que defende a ideia-chave de ativismo indigenista por meio das artes visuais. Assim sendo, *Missão / Missões (Como construir catedrais)* apresenta uma crítica conceitual de uma triste página de “nossa” história.

Meirelles retoma nesse trabalho (que já havia sido apresentado na exposição *Visão do Artista*) uma exposição coletiva de artistas brasileiros comemorando um momento da história do Brasil: *Os sete povos das missões*, em alusão aos sete povos fundados por missões jesuíticas no sul do Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai, entre 1610 e 1767. O projeto da exposição foi apresentado primeiramente em Brasília, logo viajou ao Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre. Posteriormente, a instalação esteve presente, como dito anteriormente, na exposição *Les Magiciens de la Terre*, em 1989, no Centre Georges Pompidou de Paris.

A obra mantém um marcado caráter simbólico que se reflete nos materiais utilizados, assim como uma sutileza política extremamente dramática. Sua leitura se fundamenta numa estrutura “matemática”

muito simples: a soma do poder econômico (poço de moedas) mais o poder religioso (coluna de hóstias) gera como resultado a morte (ossos da zona superior).

Sem dúvida essa obra é uma alusão da morte e do genocídio dos povos e das culturas indígenas nativas que pereceram nas mãos das colônias e missões dos jesuítas naqueles territórios. Meireles configura uma obra visualmente impactante para recordar uma triste página da história colonial (IVAM, 1995: p. 90). Nesta tese, compreende-se o valor ativista da obra em questão, que funciona como uma denúncia das mortes e do genocídio indígena daqueles tempos sombrios.



Figura 8 – “Missão / Missões (Como construir catedrais)” (Cildo Meireles, 1987; instalação; 600.000 moedas; 800 hóstias; 2.000 ossos; 86 pedras de 50cm x 50cm x 5 cm / cada; tela de tecido negro). Colecciones Fundación lochpe e do artista.

Ainda no ano de 1989, Cildo Meireles participou da Bienal de São Paulo. Nessa ocasião, o artista realizou a instalação *Olvido* (Figura 9), na qual procura uma nova solução plástica para reproduzir a mesma fórmula “matemática” que lhe inspirou a obra *Missão / Missões (Como construir catedrais)* (Fig.8). De fato, aquela foi criada em substituição a esta. A obra foi realizada para a apresentação da exposição *Visão do Artista*, em Paris (não celebrada),

posteriormente a peça participou da Bienal de São Paulo em 1989.

Olvido representa e questiona o problema da memória mediante o ato de recordar; incita, precisamente, o não esquecer sobre a terrível história de genocídios dos povos indígenas americanos. Assim, o artista reconstrói visualmente e sensorialmente, mediante o uso simbólico dos materiais que configuram a instalação, a história da dizimação dos povos indígenas (ossos) imposta no continente americano pelas mãos da expansão capitalista (dinheiro dos países americanos, onde haviam indígenas, que recobre a cabana) e a imposição religiosa (velas) dos países que colonizaram as Américas (IVAM, 1995: p. 90).



Figura 9 – “Olvido” (Cildo Meireles, 1987-89; instalação): “Uma cabana indígena (interior tingido de preto com carvão negro) recoberta de dinheiro de países americanos onde havia índios. A cabana se situa no meio de uma área circular coberta de ossos e circundada por uma parede de velas. No interior da tenda, escutamos o som de uma serra elétrica”.

Deve-se compreender que, na arte contemporânea ou pós-moderna, os processos que conduzem à transculturalidade, o “contágio” dos modos de fazer e entender a arte, assim como as múltiplas interpretações sobre a “nossa história” comum se converte em vias enriquecedoras das propostas artísticas. Mas discutir o uso e apropriação das culturas nas artes visuais não é uma tarefa fácil.

Quem pode discernir, de um lado ou de outro, onde estabelecer a linha divisória que separa, de fato, o ocidental e o não-ocidental, quando o hibridismo cultural já se produziu, e se faz impossível discriminar uma origem de uma influência ou apropriação cultural?

Refletir sobre a mudança de paradigmas na história da arte contemporânea é discutir a transdisciplinariedade, a expansão do campo artístico, os cruzamentos culturais, os hibridismos, as mesclas, as contaminações, a instauração de práticas contextuais, a resignificação das tradições e, sobretudo, a abertura de campo da história da arte às novas possibilidades de interpretação (RIBEIRO, 2009: pp. 198-199).

Essas possibilidades de interpretação são o reflexo do caráter híbrido que configura as estratégias artísticas na arte contemporânea, capaz de criar pontes e diálogos convergentes com outras disciplinas do saber, como, por exemplo, a antropologia, a sociologia, a história ou a política econômica. Esta é a realidade que caracteriza a arte atual: sua dinâmica transdisciplinar.

Na segunda metade do século XX, nos movimentos artísticos das décadas de 1960 e 1970 (*arte minimal, arte conceitual, arte pop, land art*, etc.), os artistas estenderam, resignificaram ou reconceitualizaram as distintas propostas e manifestações do modernismo, originando as propostas de *neo-vanguarda*. Mas tudo indica que ainda não foi superada a era do “Re” nas artes. Não é à toa que Lyotard considere a pós-modernidade como uma “Re-Escrita” da modernidade (LYOTARD, 1990: 33-43).

Essa dinâmica se reflete tanto nas primeiras propostas pós-modernas, que surgem nos anos 1960 e 1970, como nos dias de hoje, dentro do que se chama *arte contemporânea*. Não somente as ações dos artistas de vanguarda foram imprescindíveis para o desenvolvimento da arte pós-moderna e contemporânea, mas também os manifestos do modernismo foram fontes de inspiração

das quais beberam os artistas posteriores.

As estratégias de ressignificação, o hibridismo, a transdisciplinaridade, as mesclas, os contágios na expansão do campo artístico e a interculturalidade se reconstróem e se recriam incessantemente nas propostas visuais e intelectuais de arte contemporânea. Os aportes e discussões críticas no que se refere aos intercâmbios, apropriação ou “deglutição” cultural, já expostos no *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, foram também posteriormente reciclados e reutilizados no final dos anos 1960 por Hélio Oiticica e em todo movimento cultural, político, musical e artístico denominado *Tropicalismo*. Mas, além dos “ismos”, distintos artistas seguem reconceitualizando e criando propostas visuais, plásticas e intelectuais, ressignificando as tradições e interpretando-as de maneira individual.

As propostas artísticas híbridas e as novas realidades político-culturais que se originam por via do intercâmbio transcultural no século XXI seguem vigentes, de forma que o debate, as polêmicas e as reflexões que a arte gera ao redor das identidades e das culturas seguem mais vivas do que nunca. É necessário levar em conta que estes sempre foram procedimentos dos artistas, porém a mudança social fundamental que interfere no artista do século XXI provém da aceitação ou legitimação das propostas de arte moderna e pós-moderna – o que permitiu uma enorme expansão intelectual, crítica e artística no que se refere ao campo das transferências culturais históricas.

Um dos meios artísticos que evoluíram dessa mudança social artística e se envolvem nas práticas educacionais e políticas que giram ao redor da temática são as estratégias criativas onde a arte e o ativismo se unem. Por exemplo, nas intervenções artísticas urbanas, mas também naqueles que exercem seu poder de questionar e ativar o pensamento dentro de museus e espaços de arte e cultura. As diversas ações e estratégias de ação para

fomentar a visibilidade das chamadas minorias são o salvo-conduto das artes pós-moderna e contemporânea que serão abordadas aqui em diversas propostas de arte.

Um artista contemporâneo que serve de exemplo, envolvido em tais debates e questionamentos, é o mexicano, residente nos Estados Unidos, Guillermo Gómez-Peña. Este artista *transfronteiriço*, que se considera habitante da “nação flutuante” *chicana* norte-americana, é *performer*, ativista, editor, gestor cultural e artista multidisciplinar que, desde seu coletivo *La Pocha Nostra*, exerce um duplo olhar sobre a cultura e a identidade em suas provocativas propostas e projetos artísticos. Trata-se de um militante do discurso antropológico subversivo. Gómez-Peña é um intelectual transgressor que questiona através de suas estratégias artísticas o modo como o Ocidente hegemônico se comportou com as outras culturas, os indígenas, mas também com as mulheres, os homossexuais e, em definitivo, os marginalizados historicamente, que se encontram no circuito periférico das sociedades e do mundo. Nas *fotoperformances* realizadas com o coletivo de artistas, representam-se releituras, ressignificações e reconceitualizações da história frente as culturas marginalizadas indígenas, reivindicando-se, dentro do sistema da arte, ativismo e reflexão crítica a favor das culturas marginais e do racismo: “¿de que nos serve a liberdade artística se não a utilizamos para questionar o poder; para gerar modelos mais abertos de diálogo cidadão e colaboração intercultural e interdisciplinar?” (GOMEZ-PEÑA, 2012: p.54).

Durante os acalorados debates sobre os 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América, que ocorreram no ano de 1992, Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco realizaram a ação performática do “casal enjaulado” nos Estados Unidos e também na Espanha – onde fora realizada na praça *Colón (Colombo)*, que homenageia o “descobrimento” da América. A performance ironizava e criticava a dívida histórica colonial mediante o espetáculo dos dois “ameríndios não descobertos” e recordava também a “outra história

da performance intercultural”: as sinistras exposições pseudo-etnográficas de seres humanos que foram tão populares entre os séculos XVII e XIX, nos Estados Unidos e na Europa³.



Figura 10 – “Performance do casal enjaulado” (Gomez-Peña e Coco Fusco, 1992, Madri).

Partindo de inquietações semelhantes, o autor desta tese desenvolveu, no decorrer dos últimos dez anos, uma série de trabalhos artísticos que procuravam um “novo olhar” sobre a imagem construída do “índio”. Contudo, algo mais contemporâneo que pudesse se aproximar da realidade latente em que vivem no século XXI. Ao longo do desenvolvimento do presente trabalho (que está inserido na linha de *processos e procedimentos artísticos*) foram apresentados alguns destes trabalhos pessoais, assim como seus processos de criação, onde a poética e a estética estiveram em diálogo com uma reflexão crítica acerca do ativismo sobre as questões indigenistas históricas, sociais e políticas.

³ Para uma possível comparação, reveja a Figura 1 desta tese, onde uma família de Índios Galibi é exibida em um espetáculo etnológico no jardim zoológico de Acclimatation, em Paris, em 1893.

Assim, passa-se ao comentário da pintura intitulada [1492 – 2022] *O Descobrimento da “Reconquista”, ano 530* (Figura 11). Esta tela foi exposta em setembro e outubro de 2015, na Galeria do Instituto de Artes da Unesp, durante a exposição “L.O.T.E., 2015”⁴. Nessa imagem, é expressada uma inversão histórica, social e política, baseada num hipotético discurso antropológico subversivo. Trata-se de uma tentativa de relativizar ou descolonizar as imagens construídas do “descobrimento” da América. No quadro, contempla-se dois ameríndios, pertencentes ao povo Ashakinka⁵, que estão “descobrimdo” a Europa, visitando, fazendo turismo na histórica cidade de Granada (Espanha). Trata-se de um futuro próximo, o ano de 2022, que corresponde ao ano 530 desde a invasão europeia de seus territórios.



Figura 11 – “[1492-2022] O Descobrimento da ‘Reconquista’, ano 530” (Luis

⁴ L.O.T.E. – Lugar, Ocupação, Tempo, Espaço”: Ação-vivência em artes, proposta por Agnus Valente, José Spaniol e Sérgio Romagnolo, através do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes e PROEX da UNESP.

⁵ Os Ashaninka são um povo indígena transfronteiriço, que habitam o Peru e o Brasil, na fronteira amazônica. Sua família linguística é o Aruak. Se os contatos com os brancos mudaram profundamente a vida dos Ashaninka, pois já na época colonial essa ficou marcada pelas incursões missionárias na Selva Central, a história desse povo indígena não começa com a chegada dos europeus.

Quesada, 2014; óleo sobre tela, 146cm x 114cm).

Em 1492, no dia 1º de janeiro, após oito séculos de dominação árabe muçulmana na Península Ibérica, a última dinastia *Nazarí* de Granada foi expulsa de *Al-andalus* (Andaluzia atual). Por meio de uma rendição, a cidade amuralhada de *Alhambra* foi tomada pelos reis católicos Fernando de Aragão e Isabel de Castela. Trata-se do último povo muçulmano expulso, segundo a história oficial, pela chamada “Reconquista espanhola”. Este acontecimento abriu os caminhos para as navegações da coroa espanhola e a chegada de Colombo na América, em outubro do mesmo simbólico ano de 1492. Segundo D’angelis:

O índio foi, desde a primeira viagem de Colombo, um contraponto excelente para a construção de uma nova imagem do homem ibérico por si e para si mesmo. Os nativos americanos substituíram os mouros na categoria “outro”, “infiel” e logo “inimigo”, e com muitas vantagens para o europeu. Isso porque os árabes, ainda que “infiéis” para a cristandade, sempre foram um contraponto incômodo, uma vez que pela imposição da conquista efetuada sobre a Península Ibérica, não foi possível aos europeus ignorarem a grandeza de sua tradição cultural. (WILMAR D’ANGELIS *apud* NEVES, 2009: p. 36).

Da mesma forma, hoje, não se pode ignorar a grandeza da tradição cultural indígena dos povos que se encontram no território chamado Brasil. É necessário uma reescrita e uma revisão da construção da imagem do “índio” nas páginas dessa história presente e futura, que sejam capazes de refletir os novos tipos de resistência e integração cultural na era global do século XXI.

Capítulo 2 – Povos Indígenas: Globalização e interculturalidade

2.1. Globalização e colonialidades

O fenômeno da globalização é realmente complexo. É um termo difuso que não pode ser entendido como um processo único. O termo foi utilizado e difundido amplamente durante os anos 1990 e hoje em dia deve-se ser consciente de que o seu significado é polissêmico. Sobre ele, nem sequer existe definição única – este trabalho não está em acordo com o momento histórico da sua aparição, nem sobre sua capacidade de reorganizar ou descompor a ordem social. Sobre o seu estudo, surgem várias discrepâncias relacionadas com as maneiras diversas de definir o que se entende por “globalização”. Há autores que argumentam sobre as origens da globalização num passado mais remoto, concretamente, durante o século XVI, ao iniciar-se a expansão capitalista europeia e a idade moderna ocidental. Entre eles, destaca-se o sociólogo e humanista peruano Aníbal Quijano, conhecido por ter desenvolvido o conceito de “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005) que, a respeito da globalização, diz:

A globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. (QUIJANO, 2005: p. 117).

Uma das ideias fundamentais defendida por Quijano a respeito desse novo padrão de poder se encontra na classificação social da população mundial, de acordo com a ideia de raça como codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados, que serviu para

justificar a violência e a dominação colonial. Por outro lado, tem-se a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial.

A classificação da população de acordo com a noção de raça na América foi uma forma de legitimar as relações de dominação impostas pela conquista, o que provou ser o mais eficaz instrumento de dominação social universal, perpetuado nos séculos seguintes e aplicado no decorrer das conquistas europeias, passando a depender dessa classificação outro conceito igualmente universal: os povos conquistados e dominados foram postos em uma situação natural de inferioridade.

De modo conseqüente, encontraram-se em posição de inferioridade seus traços fenotípicos, suas descobertas mentais e culturais, seus sistemas de conhecimento (QUIJANO, 2005). Todavia, hoje persistem muitas formas de apagamento dessas culturas existentes – trata-se de uma questão emergente que perpassou os últimos cinco séculos e que tristemente segue vigente nos dias atuais. Segundo Neves Corrêa:

No Brasil, existe retumbante silenciamento sobre as narrativas de colonização enunciadas pelos povos indígenas, a fala dessas vidas apagadas ou fraturadas, que são ou foram abreviadas ou atropeladas pelo progresso das bandeiras, seja da Coroa portuguesa, dos bandeirantes, do Império ou da República do Brasil, ou mesmo dos caminhões da MercedesBenz, abastecidos pela Esso, iluminados pela Eletrobrás, alimentados pela Sadia, financiados pelo BNDES e pelas construções das grandes empreiteiras, além da cruz das igrejas católicas ou evangélicas. A história contada ou filmada por aqueles que foram considerados infames por uma narrativa oficial é ainda muito pouco difundida. (CORRÊA, 2018: p.21).

Graças a essa pouca difusão, considera-se aqui o dever de assumir a crítica dos autores chamados *decoloniais*, ao pensamento eurocêntrico, assim como a entrada dos discursos da teoria

chamada *pós-colonial* e também os autores pós-modernos (a partir dos anos 1970) que, a modo de autocrítica, trouxeram narrativas dos países centrais europeus de legitimação do conhecimento, permitindo também novas valorações, diálogo e respeito às descobertas mentais, às culturas, aos modos de vida e aos sistemas de conhecimento dos povos indígenas.

Tal classificação e valoração dos povos ameríndios, segundo a ideia de raça e a legitimação de sua “inferioridade” no que tange ao conhecimento, à cultura e aos modos de ser e estar no mundo, foram pouco a pouco sendo desconstruídos e desmitificados pelos próprios povos indígenas e uma série de intelectuais – como antropólogos, sociólogos e indigenistas que, à medida em que foram se rebelando politicamente, foram exigindo um lugar de respeito aos povos indígenas dentro da sociedade hegemônica. Porém, uma parte fundamental do preconceito e do racismo que enfrentam os povos originários no Brasil, ainda hoje, parte, sem dúvida, dessa codificação das diferenças a partir da noção de raça, que os qualificou como seres “inferiores”.

Seguindo a mesma linha de raciocínio de Quijano, Walter Mignolo defende a tese de que a modernidade é uma narrativa europeia que tem uma cara oculta e mais escura, a *colonialidade*. Segundo este autor, sem *colonialidade* não há modernidade. Portanto, hoje a expressão *modernidades globais* implica em *colonialidades globais*, no sentido preciso de que a matriz colonial do poder está sendo disputada por muitos candidatos: se a modernidade não pode existir sem a *colonialidade*, tampouco pode haver *modernidades globais* sem *colonialidades globais*. Essa é, segundo Mignolo, a lógica do mundo capitalista policêntrico contemporâneo (MIGNOLO, 2001: p. 39).

Não obstante, neste ponto, é necessária a consciência de que a época colonial pertence ao passado, pelo menos no que se refere à sua estrutura de organização social, mas isto não significa que a

colonialidade se extinguiu com o fim do período colonial. Mignolo apresenta algumas reflexões sobre o assunto apoiado em Quijano e no conceito de *colonialidade do poder*:

A colonialidade do poder deve ser distinguida do período colonial, que se estende na América Latina do início do século 16 ao início do século 19, quando o Brasil e a maioria dos países de língua espanhola conquistam a independência da Espanha e de Portugal e começaram a constituir-se em estados-nações. O colonialismo, como observa Quijano, não se extinguiu com a independência porque a colonialidade do poder e do saber mudou de mãos, por assim dizer, subordinou-se à nova e emergente hegemonia epistemológica: não mais a Renascença, mas o Iluminismo. (D. MIGNOLO, 2003: p.129).

Para se entender a questão da imposição ocidental como *metacultura* e as *colonialidades globais* no mundo é necessário esclarecer que sua expansão, inclusive no decorrer do século XX, aconteceu através do grande desenvolvimento centrífugo das artes e das ciências, vinculados ao iluminismo e à sua “emergente hegemonia epistemológica”. Esta atua detendo as culturas indígenas, chamadas “tradicionais”, “diferentes” ou “primitivas”. Algo que pode definir-se, segundo Mosquera, como uma “reação teratológica” que vê aquilo que é diferente como portador de vírus, e não de elementos nutrientes” (MOSQUERA, 2010: p.15). Isto denuncia um dos piores flagrantes casos de etnocentrismo em toda história, baseado na afirmação de que a arte e a filosofia somente existem no Ocidente. Excluindo-se, assim, a totalidade dos povos indígenas.

Todos esses processos dentro do fenômeno de globalização devem ser avaliados a partir de suas respectivas origem e expansão, por meio da influência da civilização ocidental. Iniciada, como já afirmado, no século XVI, com a invasão dos europeus às Américas e o passo à era moderna, admite-se que se estenderam ao redor do mundo nas últimas décadas da contemporaneidade, concretamente, na segunda metade do século XX, e que se estende ao século XXI

por influência, quase total, da civilização ocidental.

Por isso, é necessário compreender que em diversos estudos encontram-se divergências de critérios sobre se o fenômeno da globalização e os *processos híbridos culturais* (CANCLINI, 2005) são um fenômeno de assimilação da cultura ocidental, que impõe o pensamento de maneira etnocêntrica, ou de uma fusão multicultural entre as distintas culturas do mundo. Huntington esclarece que:

Ocidente conquistou o mundo, não pela superioridade de sus ideias, valores ou religião (aos que se converteram poucos membros das outras civilizações), senão por sua superioridade na aplicação da violência organizada. Os ocidentais acostumam esquecer este fato; Os não ocidentais, nunca. (HUNTINGTON, 1996: p. 58).

A respeito da violência da imposição da cultura ocidental, o crítico e curador de arte Gerardo Mosquera afirma que os processos que conduzem à globalização começam no Renascimento, quando se pensa um mundo centralizado em um sujeito masculino, branco, ocidental, e a Europa começa a se expandir pelo globo terrestre. Esclarece, Mosquera, que é interessante o fato de que, enquanto isso ocorre, a Europa também se fecha em estados nacionais que passam a guerrear entre si. A “globalidade” da sua expansão, e dos impérios que funda ou luta por fundar, é uma “globalização” centrada em pequenos estados. As revoluções industriais e os processos de colonização oferecem forma a um planeta moldado – inclusive nos mapas que o representam – de acordo com a cultura ocidental imposta (Figura 12).

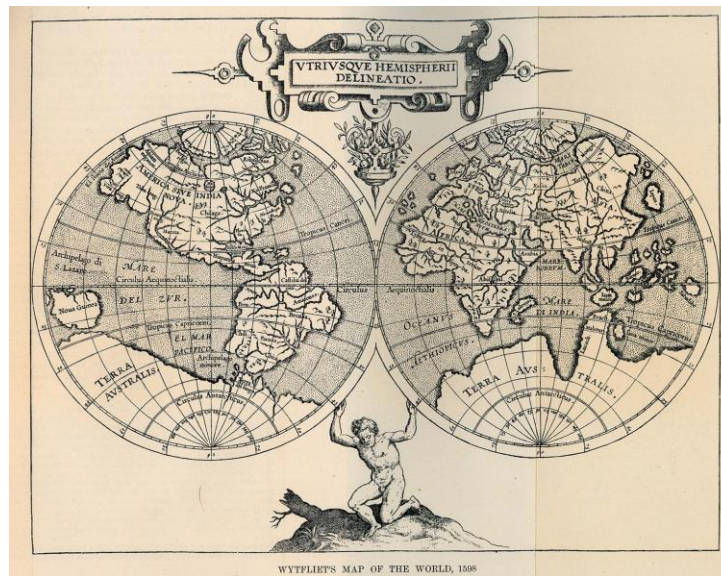


Figura 12 – “Mapa mundi” (Wytfliet, 1598). The Scottish Geographical Magazine, vol. XVI, n. 1, 1900.

Desse modo, essa cultura se impõe de forma etnocêntrica porque sobretudo arma o sistema de instituições, valores, linguagens e procedimentos que articulam a estrutura da ordem global predominante. Traçando um paralelo, é possível dizer que essas são as *colonialidades globais* descritas por Mignolo, já que a globalização só é possível num globo previamente reorganizado “a la ocidental” pelo colonialismo, em benefício dos centros de poder econômico. Tal ocidentalização vai se construindo de acordo com as novas e cada vez mais complexas exigências e condicionamentos de seus processos econômicos, sociais e políticos, com a cultura ocidental atuando como cultura instrumental do mundo de hoje.

Nesta tese, serão discutidas as políticas culturais artísticas e sua relevância dentro das lutas dos povos indígenas, principalmente no século XXI. Para levar adiante esta tarefa, será necessário um posicionamento ao lado dos autores que consideram que o período de globalização se inicia com a expansão capitalista europeia desde o século XVI, dando seguimento ao conseqüente histórico de “contatos” dos europeus com os ameríndios, após invadirem os territórios habitados por esses povos originários. No entanto isso não significa que os aspectos políticos, culturais e comunicacionais que surgem em meados do século XX não sejam relevantes para o avanço da questão política e cultural indígena no Brasil. Pelo

contrário, aqui surge a efervescência dos diálogos interculturais indígenas com a sociedade envolvente.

Na obra *Realidade + Signo = Cartografia do simulacro* (Figura 13) especulou-se sobre possíveis formas de representar a ideia de “globalização” a partir dos procedimentos artísticos de investigação escultórica. Essa instalação foi realizada como exemplo de uma importante incógnita existente no desenvolvimento do conceito de “globalização”. Partindo do princípio de que toda ordenação ou descrição do mundo carrega implicitamente o olhar particular de quem a realiza, assim como uma distinção hierárquica entre os que descrevem e os que são descritos, teve-se como inspiração a cartografia, pois como se sabe, sempre foi propícia às controvérsias.

Na precessão dos simulacros, Jean Baudrillard citou o texto de Borges, “Del rigor en la ciencia” (1946), para denunciar a suplantação do real por seus signos, uma situação própria do mundo moderno na qual “o território já não precede ao mapa nem sobrevive ao mesmo”, senão que “daqui pra frente será o mapa quem preceda ao território e quem o crie”. (BORGES *apud* BAUDRILLARD, 1991: pp. 7-9).



Figura 13 – “Realidade + Signo = Cartografia do simulacro” (Luis Quesada, 2014; instalação).

2.2. Globalização cultural: Hibridismo e interculturalidade

Todo o sistema capitalista neoliberal, dominante na economia de hoje, emascarou o que se convencionou chamar de “globalização”, gerando diversos movimentos sociais, culturais e, inclusive, políticos antiglobalização. Estes movimentos propõem outro tipo de globalização, em que se reflita os fatores culturais e sociais que aproximaram, que geraram consciência diante de questões tais como cidadania, mais movimentos populares e maior solidariedade internacional. É nele também que atuam diversos artistas e ativistas, inserindo suas propostas estéticas e demandando maior visibilidade para as desigualdades sociais e para o debate social em rede.

A noção de hibridismo gera novas vias que permitem repensar as teorias e renovar discursos sobre a *identidade* e a *identidade cultural* de diversas sociedades, comunidades e nações ao redor do mundo. Paralelamente ao desenvolvimento da interculturalidade, se desenvolve a chamada “globalização econômica”, que apesar de ter permitido, em certa medida, a expansão e o contato intercultural, deve ser entendida como outro tipo de globalização, baseada atualmente na exportação em nível transnacional do modelo econômico capitalista, denominado “neoliberalismo”. Nesta pesquisa investiga-se os cruzamentos e as diferenças que são produzidas entre os dois tipos de globalização – a cultural e a econômica –, buscando atender, nesse contexto, exemplos vividos pelos povos indígenas.

Assim como os capitais e as mercadorias, a informação e os contatos interculturais também cruzam as fronteiras e superam as barreiras impostas, de maneira passível a capacitar para o entendimento do mundo de uma forma mais plural.

Como diz Canclini, “a globalização sem interculturalidade é um OCNI, um objeto cultural não identificado” (CANCLINI, 2000: p. 50) e esclarece que a estratégia hegemônica de seus analistas

normalmente atende somente ao que nesses processos é reduzido ao mercado e ao fator econômico. Embora isso não signifique que os gestores da globalização e seus analistas não percebam a existência destes processos interculturais.

O híbrido em aspectos culturais é uma característica antiga do desenvolvimento histórico. Existem antecedentes que o refletem. Desde que começaram os intercâmbios entre sociedades, vários historiadores e antropólogos mostraram o papel-chave da mestiçagem no desenvolvimento cultural, político e econômico no Mediterrâneo desde os tempos clássicos de Grécia e Roma. Outros recorrem ao termo hibridismo para identificar o que sucedeu desde que a Europa se expandiu para a América (CANCLINI, 2005: p.13). Do mesmo modo, reconhece-se como o português ou o inglês, entre outros, são idiomas endividados com o latim, o árabe e as línguas indígenas pré-colombianas, frutos de tais processos de empréstimos linguísticos e encontros transculturais. Basicamente, contagiar-se com os conhecimentos entre diferentes culturas é uma necessidade do ser humano, pois isto gera a possibilidade de defesa, mas também aperfeiçoamento e evolução no que tange ao conhecimento em geral.

Propõe-se entender a ideia de hibridismo cultural, ou “processos híbridos culturais”, para fazer referência às interfaces várias que ocorrem por defeito dentro daquilo que se denomina “globalização cultural”. Assim, busca-se um só termo para determinar fatos tão variados e fecundos como, por exemplo, o *spanglish* (fusão do espanhol com o inglês em comunidades latinas do EEUU); a combinação de santos católicos, orixás africanos e figuras indígenas na religião umbanda brasileira; assim como a mestiçagem de raças que configurou as nações e identidades culturais latino-americanas; a mistura de melodias étnicas e música clássica; as linguagens multi-trans-inter-disciplinares em arte, publicidade e cinema; etc. Por isso, como consequência, o *hibridismo cultural* gera novos valores que devem ser repensados quando tratados aspectos de identidade

e cultura em sociedades de todo o mundo.

Um exemplo de processo híbrido, cultural e artístico que se encaixa perfeitamente na essência do que esta tese pretende comunicar é o caso do *rap* praticado pelos indígenas *Guarani Kaiowá* do Mato Grosso do Sul. O grupo *Brô MC's*, formado por quatro indígenas, utilizam rimas e ritmo do *hip hop* para relatar o cotidiano das aldeias Jaguapirú e Bororó, localizadas na cidade de Dourados. Esse é um trabalho que pode ser classificado como *ativista* indígena (realizadores e autores indígenas), pois, nas letras, os autores expressam a luta pela terra, a questão da identidade indígena, os problemas com o consumo de drogas e álcool, assim como os altos índices de suicídio das aldeias. As letras misturam versos do idioma guarani e também do português. Trata-se de uma manifestação artística intercultural que supera as fronteiras e as barreiras entre o estilo periférico urbano e o meio rural periférico indígena, mediante o uso de uma linguagem musical que surge no final do século XX entre as comunidades afrodescendentes nos Estados Unidos.

Posteriormente, nasceu em São Paulo o grupo indígena de *rap*, *Oz Guaraní* (Figura 14), formado por Xondaro Mc, Gizeli Paramirim e Mano Glowens, todos jovens guerreiros *Guarani M'bya* que o autor desta tese teve a felicidade de conhecer pessoalmente. Suas letras são um reflexo das lutas indígenas e das batalhas que enfrentam no complexo cotidiano indígena brasileiro do século XXI. As letras das músicas representam uma ferramenta de denúncia dos problemas que padecem sobre a população indígena do Pico do Jaraguá (zona oeste da cidade de São Paulo). Ameaçados pela expansão e invasão da cidade, *OZ Guaraní* relata problemas como a falta de saneamento básico, a invisibilidade e também a questão da demarcação territorial. Nesse sentido, a leitura das letras dos músicos *rappers* indígenas em causa passa pelo ativismo político em forma de arte (*ativismo indígena*). É possível citar, por exemplo, o *rap* "Contra a PEC 215", no qual os indígenas lançam voz para protestar contra a proposta que delega somente ao Congresso

Nacional a função de demarcação das terras indígenas no Brasil e, dessa maneira, exclui os demais órgãos que atuam nessa frente – como a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), por exemplo. Dessa maneira, os artistas indígenas não são representantes somente do povo Guarani M'bya, mas também de todos os povos indígenas no Brasil.



Figura 14 – OZ Guarani Apresentação durante o Festival M'baraeté de resistência indígena. Casa das Caldeiras, São Paulo, 2015. Foto: Luis Quesada.

O hibridismo cultural, como processo de confluências, mestiçagem, fusão, transações, interseções e cruzamentos, é o que faz possível com que o multiculturalismo existente no fenômeno globalizador possa esquivar-se e liberar-se do que tem de segregação e exclusão, para converter-se, assim, em *interculturalidade*.

Hoje em dia, é sabido que todas as culturas são híbridas e que representam o resultado de distintas misturas, empréstimos culturais e fusões – seja essa uma perspectiva antropológica, social, linguística ou artística. Segundo Mosquera:

Todas se “roubam” umas às outras, seja desde o poder, a subordinação ou a resistência, dentro de uma dinâmica natural de renovação e resposta à sua situação e contexto. A apropriação cultural não é um fenômeno passivo. Os receptores remodelam os

elementos que apreendem de acordo com seus próprios padrões culturais, mesmo quando não se encontrem submetidos às estritas condições de domínio. Suas incorporações frequentemente não são “corretas”, pois seu objetivo é integrar produtivamente o alheio em interesse de quem o apropria para novos usos e contextos. Estas “incoreções” costumam ser muito efetivas, e frequentemente abrem processos de originalidade. (MOSQUERA, 2010: p.155, Tradução livre).

Apesar da “ocidentalização cultural”, que pode ser imposta às demais culturas, é importante destacar no estudo sociocultural atual que os processos híbridos se caracterizam pelas inter-relações de sociedades e culturas locais (de distintas maneiras) com outras culturas e sociedades locais a nível mundial, gerando intercomunicações e inter-relações em todo o globo (local/global – global/local), o que permite distintas interpretações e leituras do global em âmbito local.

Da interface entre o global e o local, o sociólogo alemão Ulrich Beck defende o uso do termo *glocalização* (ULRICH, 2008) para opor esta reestruturação no âmbito local diante dos grandes desafios impostos pelo global, seja a partir de uma perspectiva cultural ou econômica.

No tocante ao estudo cultural, entende-se a ideia de *glocalização* como a fusão que ocorre entre os elementos locais e particulares com os globalizados. Por outro lado, devido à progressiva supressão das fronteiras ao nível econômico, político e social, incrementa-se a existência de barreiras culturais, geradas pelas pessoas que defendem suas tradições da globalização cultural imposta. Isto é algo muito importante, pois o que se entende como hibridismo no fenômeno da globalização cultural, assim como a interculturalidade, não deve ser confundido com um tipo de aculturação completa, onde uma cultura faz-se submissa dentro da cultura hegemônica. Trata-se do tráfego entre costumes e linguagens para uma compreensão e um diálogo intercultural mais amplo, a fim de que não vivam permanentemente em conflitos e guerras culturais.

2.3. Processos interculturais: Vivência com os índios Krahô

A seguir, serão analisados alguns exemplos de trocas de saberes e *interculturalidade* a partir da vivência e experiência de trabalho de campo realizada junto aos índios Krahô⁶, em 2016⁷, no Tocantins.

Antes de relatar essas experiências, deve-se alertar que, a principal referência deste autor sobre o povo indígena Krahô havia surgido em forma de obra de arte. Trata-se de uma obra conceitual do artista Cildo Meirelles, intitulada *Zero Cruzeiro* 1974-1978 (Fig. 15). Sobre esta obra o próprio Meirelles diz:

(...) um fazendeiro, em 1930, ordenou o primeiro massacre contra este grupo de índios Krahôs. O massacre ocorreu mediante um avião monomotor que sobrevoou a zona e lançou roupas infectadas com o vírus da gripe e o bacilo de Koch. Quinze dias mais tarde, os 4000 índios se transformaram em 400, dos quais 200 acabaram loucos porque haviam perdido tudo: família, vínculos e vida identitária (MEIRELLES, A.A.V.V., 2013: pp. 108-110).

A imagem da cédula de *Zero Cruzeiro* retrata, por um lado, um indígena Krahô; na imagem da face posterior destaca a figura de um homem internado num manicômio, talvez uma menção aos indígenas que não suportaram o terrível massacre e padeceram sob as trágicas consequências através da loucura, conforme explica o artista em seu relato.

O uso simbólico do dinheiro pode ser interpretado como uma alusão ao valor dos indivíduos marginalizados das sociedades contemporâneas. O valor zero representa simbolicamente o valor

⁶ Os Krahô formam parte dos povos Timbira orientais, seu idioma parte da família linguística Jê. Eles mantêm aproximadamente 200 anos de contato com o “homem branco”. Fundamentalmente, desde os anos 1940, eles passaram por diversos processos de migração e epidemias causadas por esses “contatos”.

⁷ Em julho de 2016, o autor desta tese realizou uma viagem às aldeias indígenas Krahô, no nordeste do Tocantins, junto ao grupo de pesquisa “Pedagogias e Performatividades”, liderado pela professora Carminda Mendes André. O motivo dessa atividade de campo e vivência foi presenciar a festa da batata (*jatyopi*), celebrada pelos indígenas para representar a passagem da estação chuvosa para a seca.

dos grupos indígenas dentro das sociedades capitalistas modernas, ou pelo menos como estas os enxergam. Esta é a primeira obra de arte que conduziu o autor desta tese a pensar hipoteticamente na questão e no conceito de *ativismo indigenista*, pois ela representa uma denúncia mediante o uso simbólico da imagem do índio krahô com relação à situação de opressão, o genocídio, o etnocídio e a loucura, frutos da violência vivida por aquele grupo étnico (assim como, também, por muitos outros grupos no Brasil).

Posteriormente, Cildo Meireles também realizou *Zero Real* (Figura 16), em 2013, com nova estampa de um indivíduo indígena Krahô. Dessa vez, um retrato. Na face posterior, novamente o homem internado no manicômio. Meireles reproduz exatamente a mesma ideia, com as mesmas convicções, explicitando-se que, com o passar do tempo, a moeda nacional mudou, porém o valor do indígena dentro da sociedade de consumo segue sendo o mesmo.



Figura 15 – “Zero Cruzeiro” (Cildo Meireles, 1974-1978; impressão offset sobre papel, 7,2cm x 15,7cm; edição limitada).



Figura 16 – “Zero Real” (Cildo Meireles, 2013; impressão offset sobre papel, 7,2cm x 15,7cm / edição limitada). Paço das Artes.

Essa referência artística sobre a “imagem” dos índios Krahô elaborada por Cildo Meireles é complexa, porém, de certa forma, ela esteve presente na mente deste autor durante as atividades desenvolvidas na pesquisa de campo, pois aguçava-se constantemente a curiosidade relativamente ao valor zero atribuído aos indígenas pelo artista – esse número seguiria vigente como referência à sociedade capitalista atual, à globalização e à interculturalidade existente entre os Krahô?

O foco de observação na pesquisa esteve ligado à compreensão de que, na atualidade, tem-se que admitir que globalizar se converteu num sinônimo de “integrar coisas diversas” e, no que se refere a aspectos culturais, pode-se afirmar que gera *processos híbridos* nas diferentes culturas do mundo. Como isso estaria presente na comunidade Krahô? Sabe-se que isso é assim porque a globalização também se associa à difusão de modos, valores, preocupações e tendências que pretendem (e que em certas ocasiões conseguem) a uniformidade de gostos e costumes numa

escala mundial – embora seja com distintos graus de assimilação. Veja-se alguns exemplos através da vivência com os índios Krahô.

De fato, pôde-se comprovar que os índios Krahô de hoje conhecem e utilizam o dinheiro (*poré*) como moeda de troca. Como também conhecem as maldades que provém da ganância e da ambição por dinheiro existente na sociedade brasileira envolvente. Devido aos anos de contato recentes e à expansão do município de Itacajá sobre a região da terra indígena *Kraolandia*, há indígenas que mantêm um contato maior com a sociedade (por exemplo, os habitantes da aldeia Manoel Alves Pequeno), mas outras aldeias se encontram mais afastadas e têm maiores dificuldades de contato e locomoção. Por isso, é necessário destacar que o dinheiro não é a única forma de troca entre os Krahô, existindo diversas outras.

A referida pesquisa de campo foi realizada em julho de 2016, junto ao grupo de pesquisa *Pedagogias e Performatividades*, liderado pela professora Carminda Mendes André⁸. O grupo era, então, formado por quatro alunos graduandos da área de cênicas⁹, estudiosos da arte do palhaço, que tinham um interesse especial por conhecer a emblemática figura cômica dentre os índios Krahô: o *Hotxuá*.

Apesar desses interesses, o motivo principal desta atividade de campo e vivência era presenciar a “festa da batata” (*jatyopi*), celebrada pelos indígenas Krahô para representar a passagem da estação chuvosa para a seca.

Durante os primeiros dias na aldeia, o grupo foi convidado pelo cacique Dodanim a assistir à final do campeonato de futebol intermunicipal de Itacajá (TO), disputada entre os atletas indígenas Krahô da Aldeia Manoel Alves Pequeno contra a Aldeia Santa Cruz.

⁸ Doutora em Educação, pesquisadora do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp), ministra aulas na disciplina Jogos e Teatro e Educação, no curso de Licenciatura Arte – Teatro, na Unesp.

⁹ Vanessa Rosa, Caio Franzolin, Miguel Magalhães e Gabriel Kuster.

Esta experiência pareceu vital para a compreensão e a assimilação cultural por parte daquela etnia indígena relativamente a um dos esportes mais globais do mundo, o futebol (Figura 17).

Durante a partida, o grupo encontrou, entre os espectadores, com Ismael *Aprakt* Krahô (Figura 18), um grande animador entre o público, que representa uma figura muito importante dentro das comunidades, pois cumpre uma função social de destacada relevância na tradição cultural dos indígenas Krahô, graças ao seu papel de “cômico ritual” (*Hotxuá*) ou “sacerdote do riso”. Ele tem a função de unir o grupo através da alegria, do riso, do abraço e da conversa. Essa não parece uma tarefa simples quando se trata de uma final de campeonato de futebol, pois uma das partes, inevitavelmente, sai perdendo e se entristece. Porém, a “performance” de Ismael foi inquestionável, e a alegria inundou o evento de risos e comemorações.



Figura 17 – Final do campeonato municipal de futebol de Itacajá (TO). Aldeia Manoel Alves x Aldeia Santa Cruz. Campeões de 2016: Aldeia Manoel Alves. Foto: Luis Quesada.



Figura 18 – Ismael Aprakt Krahô – Hotxua “cômico ritual Krahô”. Final do campeonato municipal de futebol de Itacajá (TO). Aldeia Manoel Alves x Aldeia Santa Cruz. Foto: Luis Quesada, 2016.

Tanto *Hotxuá* Ismael Aprakct Krahô como muitos torcedores locais estavam com seus corpos pintados com urucum e jenipapo, de acordo com a tradição krahô, além de portar seus colares, cintos e instrumentos musicais indígenas para torcerem por sua aldeia. Esse evento é exposto aqui através da vivência, como um dos exemplos onde tradição e contemporaneidade se encontram de forma harmoniosa no século XXI, dando passo ao que aqui se chama *interculturalidade*, algo que surge do hibridismo cultural, fruto da globalização cultural.

É importante destacar que o futebol praticado entre os Krahô atualmente não substituiu os seus esportes tradicionais, como por exemplo, a corrida com toras. Corrida que, além de ser praticada por diversão, também forma parte de alguns rituais festivos, como a “festa da batata” (*Jatyopi*), por exemplo, onde a tora é feita do tronco do jequitibá e pode chegar a pesar mais de 100Kg (Fig. 19). A corrida com toras é um esporte característico dos povos *timbira*, tradicional entre os povos indígenas do cerrado, não sendo algo exclusivo da cultura krahô.



Figura 19 – Corrida com toras durante a “festa da batata” (Jatyopi). Aldeia Santa Cruz, povo indígena Krahô. Foto: Luis Quesada, 2016.

Abrindo-se um parêntese, é oportuno recordar que esse tradicional esporte indígena foi utilizado como um referente simbólico num protesto realizado por índios Xavante e Timbira, quando realizaram sua tradicional corrida de toras (de buruti) em plena avenida Paulista, em São Paulo (Figura 20). O objetivo da “performance” dos indígenas foi denunciar o cerco de suas terras e a degradação dos seus entornos pelo avanço do agronegócio. Essa imagem foi utilizada como capa da publicação do Instituto Sócio Ambiental (ISA), “Povos Indígenas no Brasil 2001-2005” (2006), onde chegam a considerar aquela manifestação como o “gesto simbólico mais marcante do período” (2001-2005). A atitude dos indígenas do cerrado, para lograr visibilidade a suas lutas políticas contra a expansão do agronegócio, é um tipo de ativismo indígena diferenciado, não somente por ser uma manifestação cultural indígena no meio urbano, mas por ter como meta o alerta sobre a expansão agropecuária! Não seria possível atribuir ao ato a condição de obra de arte, mas sim de performance *ativista* indígena. A leitura dessa manifestação atinge, por si só, os códigos de ativismo mediante uma proposta estética e ritual, que vai desde a

pintura corporal, passando pelos adereços e cintos, até a corrida em si.



Figura 20 – Corrida com toras dos povos do cerrado (Xavante e Timbira), em São Paulo. ISA (2006). Foto: Tuca Vieira / Folhalmagem, setembro de 2004

O cacique Dodanin explicou, enquanto o grupo de pesquisadores se banhava no Igarapé da aldeia Manoel Alves Pequeno, como o rio, que sustenta o meio de vida de toda comunidade krahô, está cada vez mais raso. A cada ano que passa, diminui a correnteza e a quantidade de água. Isto ocorre graças aos desvios da água para irrigar as enormes plantações de soja e eucalipto que se encontram do lado oposto da margem do rio Manoel Alves. As terras indígenas e os recursos naturais dos Krahô são desrespeitados e o avanço das expansões agropecuárias também dificultam, entre outras coisas, a caça tradicional dos índios. Por outro lado,

Estima-se que o desmatamento do Cerrado nos últimos anos é da ordem de 30 mil km² por ano, ritmo imensamente maior que o registrado na Amazônia, destruindo patrimônio de biodiversidade equivalente, além de promover a degradação dos solos, a contaminação dos cursos d'água e prejudicar o ciclo das chuvas. E, como se sabe, o Cerrado é o berço das águas, não só para os índios

e demais populações que vivem na região, mas para todo o país. (ISA. 2006: p. 11).

Um meio que ajuda a entender a globalização, ou melhor, uma parte importante deste fenômeno, é o estudo dos relatos que mostram, junto com sua existência pública, a relação dos contatos interculturais ou transculturais – sejam da ordem dos males que a expansão econômica “desenvolvimentista” reproduz, ou da ordem da interculturalidade que aproxima e une as populações.

Outra experiência que demarcou profundamente a existência dessa *globalização cultural* na aldeia, observada durante a pesquisa de campo, foi o convite realizado pelo cacique Dodanin Krahô, da aldeia Manoel Alves Pequeno, para que os investigadores assistissem a um filme documentário do *jatyopi* (“festa da batata”) realizado no ano anterior àquele encontro. Os familiares e os convidados do cacique se reuniram em sua oca para contemplar as imagens realizadas e editadas por membros indígenas da comunidade.

Os indígenas afirmaram que não gostavam dos resultados dos documentários realizados por antropólogos e demais pesquisadores que lá estiveram e que, após algumas oficinas e cursos, começaram a realizar seus próprios registros audiovisuais, revertendo-se, assim, o olhar do observador-pesquisador estrangeiro e estimulando uma forma de *autorepresentação* e autoconhecimento antropológico virtual que estimularia o conhecimento dos rituais ancestrais aos mais jovens membros da comunidade Krahô – em acordo com as suas próprias convicções existenciais, pedagógicas e, inclusive, cinematográficas. Nesse sentido, vê-se uma manifestação do que alguns autores chamam de *glocalização* cultural, pois utilizam de um recurso globalizado (a produção e registro de imagens com câmeras digitais) para um proveito local dessa ferramenta, e que não se pretende exportar-se ao resto do mundo.

Esse fato suscitou algumas reflexões importantes sobre o olhar da comunidade para si mesma, assim como a não aceitação do olhar

estrangeiro sobre a comunidade, sem deixar, por este motivo, de aceitar e utilizar as ferramentas tecnológicas contemporâneas para a execução dos filmes.

Pôde-se perceber que a linguagem do documentário realizado pelos Krahô se distanciava bastante dos documentários *stricto senso* indigenistas (aos quais a audiência ocidental / urbana está certamente mais habituada), pois mantinham uma duração muito longa (mais de 3 horas), devido ao fato de não haver grandes cortes e *elipses*¹⁰. Além disso, os realizadores mantiveram uma tentativa de reproduzir com fidelidade os mínimos detalhes dos acontecimentos da “festa da batata” realizada em 2015, na aldeia Manoel Alves Pequeno. Um desses realizadores indígenas é Joel Marcos Cuxý Krahô, sobrinho do cacique Dodanin, que naquela oportunidade estava estudando linguagem audiovisual e cinema no Rio de Janeiro. Sua história de vida pareceu muito interessante, assim como a dificuldade de viver essa interculturalidade dentro da sociedade hegemônica brasileira.

É preciso compreender que as identidades se desenham num constante jogo baseado na análise do que diferencia os agentes em questão. Trata-se da distinção do “Nós” diante “Deles”, ou do “Eu” diante do “Outro”. Dessa forma, sabe-se que não existiria o conceito de “identidade” se não houvesse o de “alteridade”, baseada na relação diferencial como oposição de culturas e indivíduos. Isto é, a relação comparativa entre ambos. Porém, de acordo com imposições externas, muitas vezes os indígenas precisam trafegar entre as relações diferenciais para alcançar suas metas.

Essa relação diferencial é muito clara para o povo Krahô, que explicaram, então, essa questão por meio do uso das palavras “Cupên” (para os indígenas krahô, essa palavra significa “branco”,

¹⁰ No cinema, e em outras formas narrativas, chama-se de “elipse” à omissão intencional de códigos ou informações facilmente identificáveis pelo contexto, por elementos, códigos ou significados construídos por sucessões de imagens sequenciadas, permitindo que o espectador/leitor preencha as lacunas narrativas.

“estrangeiro” ou “não indígena”). Sendo que a relação diferencial e comparativa da palavra *Cupên* reside no seu oposto antagônico, expressado pela palavra “*Mehim*”, que significa algo como “pertencente ao povo Krahô”.

Não se pode pensar que somente os indígenas se contagiam com os processos híbridos no âmbito da cultura, apesar de esse aspecto ser aqui focado para o entendimento de dinâmicas de resistência e reciprocidade. Esse “nós” (“estrangeiros”, “brancos” e “urbanos”) também teve de se hibridizar, de certa forma, com alguns costumes característicos da cultura Krahô durante a estadia do grupo de investigadores nas aldeias Manoel Alves Pequeno e Santa Cruz.

Sem dúvida, a experiência mais impactante no âmbito desse “contato” com os indígenas Krahô foi a celebração do ritual de batismo, do qual este autor participou. Através dele, recebe-se um nome de maneira hereditária e se concebe também uma relação de parentesco com aqueles que vêm de fora (estrangeiro ou *cupên*). De fato, é necessário fazer parte de uma família para integrar-se à cultura krahô.

A pessoa batizada recebe o nome do seu padrinho ou madrinha, além de uma atribuição da função social que desempenhará ao longo da sua vida dentro da comunidade. O batismo é um rito de extrema importância. Segundo Schiavini:

Tradicionalmente, quando uma pessoa transmite um de seus nomes a uma criança, geralmente seu sobrinho ou sobrinha, está passando toda a tradição de inúmeras gerações, além das funções rituais que ela exerce na sociedade. Como os Krahô não possuem bens, o nome é o maior patrimônio que a pessoa possui e deve tentar enriquecer durante sua vida (SCHIIVINI, 2006: p. 11 *apud* ANDRÉ; MAGALHAES, 2018: p. 159).

De fato, diversos visitantes e pesquisadores que passaram pelas aldeias Krahô foram batizados da mesma forma que os próprios indígenas. Trata-se de um acolhimento com grau de parentesco e

pertencimento à cultura deste povo. Além da função social e do patrimônio imaterial concebido com o nome, no batismo a pessoa é inserida em um dos dois partidos da aldeia. Passa-se, portanto, a pertencer ao mesmo partido que seu padrinho ou madrinha. A organização social dos Krahô estabelece a existência de dois partidos opostos, as metades sazonais, que se complementam, um deles é o partido do verão (*wakmeye*), o outro é o partido do inverno (*katameye*). O *wakmeye* se caracteriza pelo sol; a estação seca; a disposição do pátio leste; a pintura corporal vertical; ao dia; etc. O *katameye* é representado pela lua; a estação chuvosa; a disposição no pátio oeste; a pintura corporal horizontal; a noite; etc. Cada partido governa as ações da aldeia em suas respectivas metades do ano. Para manter o equilíbrio astral, os Krahô acreditam que ambos partidos devem estar em harmonia, de maneira que, nas competições e rituais festivos (como a corrida com toras na Figura 8) deve haver um equilíbrio entre os ganhadores, isto é, uma metade não deve ganhar sempre, pois deve-se manter o equilíbrio entre as partes.

De certa forma, o ritual do batismo significou que a partir daquele momento este autor seria aceito por uma família Krahô e formaria parte daquela cultura.

Esse ritual aconteceu na aldeia de Santa Cruz. Ao amanhecer, um reconhecido cantador da aldeia Manoel Alves Pequeno, com quem já havia sido estabelecido contato frequente nos dias anteriores, chamado Osmar *Cuhkõ*, se ofereceu para ser o padrinho (*Keti*) do autor desta tese, algo aceito sem hesitar, conduzindo-se o processo com muita seriedade e entrega de corpo e alma.

A cerimônia consistia, em primeiro lugar, na pintura corporal, com urucum e jenipapo. Somente as mulheres podem realizar a pintura. No caso relatado, os índios fizeram linhas verticais de acordo com o partido do respectivo padrinho (verão - *wakmeye*), que antes do batismo também presenteou o seu afilhado com um colar feito de

sementes de tiririca e uma cabaça que funcionava como uma pequena flauta ou apito.

Todo o ritual acontece no centro da aldeia, no pátio, chamado *Ka*. Em seguida, todos os membros da aldeia fazem uma espécie de corredor, dispostos de ambos os lados, o padrinho (*Keti*) e o cantador mais ancião da aldeia seguram nas mãos do afilhado (*Ipantu*). Juntos a ele caminham pelo corredor, no centro da aldeia. O cantador ancião é quem faz o batismo, cantando sem parar, ele vai anunciando a todos os membros da aldeia o novo nome do sujeito batizado e o partido ao qual ele pertence agora (Fig. 21).

O nome herdado por este autor foi *Cuhkõ*, que significa, segundo Osmar Cuhkõ, “Camaleão do rio”. Osmar Cuhkõ explicou ainda que se trata de um animal muito sábio, que espera que a caça venha até ele e que não gasta suas energias sem necessidade, caminhando sempre devagar, além de deter o poder da camuflagem, o que lhe permite estar em qualquer lugar sem ser notado. Após o batismo, o afilhado recebeu de presente o adorno que seu padrinho usava na cabeça durante o ritual (usado durante as “festas” para denotar tanto a função social quanto a faixa etária).



Figura 21 – Batismo Krahô de Luis Quesada, acompanhado de seu *Keti* Osmar Cuhkô (à esquerda) e o cantador mais ancião da aldeia (à direita). Aldeia Santa Cruz. Foto: Carminda Mendes André, 2016.

Essa experiência, vivenciada com profunda entrega e sentimento, fez com que a pesquisa não se estagnasse na posição do estrangeiro “branco” observador que descreve o que vê com seu olhar e mede com a sua régua própria. Tal experiência fez com que o investigador formasse parte integral daquilo que se celebrava. Tal interculturalidade enriquece profundamente a experiência investigativa, pois desloca tanto uma pretensa zona de conforto como o pensamento na direção de uma aproximação com o “outro” a partir da perspectiva das alteridades pelas vias do pertencimento e, inclusive, vínculo familiar.

Posteriormente, também surgiram importantes reflexões e indagações. Pode-se pensar aqui, por um momento, no maior recurso etnocida (morte cultural) da história das imposições dos colonizadores aos “índios” no Brasil. Sem dúvida, a catequese e, principalmente, o batismo cristão foram armas fundamentais utilizadas para “civilizar” aos índios. Hoje, “nós” pesquisadores nos “indianizamos” e somos batizados dentro de uma cultura indígena. Esse processo de intercâmbio cultural para formar parte dessa

cultura (krahô) serve a esta tese de contraponto com a “nossa” tragédia civilizatória, “nossa” violência cristã com os povos originários. De certa forma, os referidos pesquisadores fizeram o caminho inverso da evangelização que persegue, tragicamente, muitos povos indígenas ainda hoje.

Talvez somente com as críticas pós-modernas ao discurso etnocêntrico ocidental, haverá disposição para desmitificar ou “descolonizar” o caráter único de racionalidade humana, com a finalidade de contágio e abertura às outras racionalidades alternativas e, portanto, às outras formas de entender as culturas, as identidades e o ser humano.

Tais vias alternativas, assim como a vivência e a experiência direta com indivíduos e comunidades indígenas, permitem afirmar que uma grande parte dos discursos políticos relacionados com a integração das culturas indígenas no Brasil não respeita o valor substancial de povos “outros”. Isto é, povos com raízes culturais distintas, com diversas línguas e raízes linguísticas diferentes, histórias distintas que mantêm diferentes pontos de vista sobre a “nossa” história comum. Tampouco aceitam novas realidades e novos modos ou meios de vida que se devem à toda a história dos contatos entre culturas ao longo dos anos. Esses discursos recusam o valor do direito primogênito dessas culturas, tanto como o fato de que os povos indígenas tenham criado novos modos de vida, devido ao contato intercultural com a sociedade envolvente, assumindo as identidades indígenas que se configuram no século XXI.

2.4. Indígenas contra a globalização econômica

Ao longo dos séculos, e inclusive na atualidade, a população indígena enfrentou distintos processos de imposições, expropriação de terras e exclusão da vida política e pública. O levantamento dos movimentos indigenistas com maior repercussão e visibilidade a

nível mundial ocorreu em San Cristobal de Las Casas (México), com a retomada deste povoado por parte do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), partindo da selva lacandona e guiados pelo subcomandante Marcos. Isto aconteceu no dia 1 de janeiro de 1994, precisamente, no mesmo dia que foi assinado o tratado de livre comércio entre Estados Unidos e México¹¹. Este fato mantém grandes eixos paralelos com a questão indígena no Brasil, pois analisa e questiona o poder das companhias multinacionais que se apropriaram da terra cultivável, os bosques e a biodiversidade, o que originou múltiplos casos de biopirataria, assim como a privatização absurda dos recursos que o meio ambiente oferece. Basicamente, a luta dos zapatistas é também a luta dos povos indígenas que habitam o Brasil e as regiões latino-americanas.

Esse tipo de mercantilização e pensamento único, baseado no sistema neoliberal capitalista (globalização econômica), supõem o extermínio de comunidades indígenas e meios de vida dessas populações, já que, essencialmente, são trabalhadores rurais que dependem dos recursos da terra para sobreviver.

Evidentemente, tais ideais se compartilham com toda a população indígena latino-americana e não somente com os povos originários do México.

Esse movimento social de rebeldia indígena se opõe politicamente à lógica imposta pelo sistema econômico neoliberal. Portanto, também se revelam contra governos que o incluem em sua política. Como consequência, os rebeldes foram duramente atacados pela maioria dos meios de comunicação, manipulados normalmente por esse mesmo sistema político dominante.

¹¹ A insurgência dos povos indígenas teve seu embrião com a revolta dos zapatistas. Dentro das ideias proclamadas pelo subcomandante Marcos, volta-se a encontrar um certo lirismo revolucionário. Porém, nos seus protestos não encontra-se um programa específico, nem a petição de uma transformação concreta exclusivamente para os indígenas. Tampouco se alçaram pela exigência de poder. O levantamento zapatista esteve baseado fundamentalmente na ideia de que é possível transformar a sociedade de consumo e o mundo.

Basicamente, a atitude dos zapatistas pode ser explicada e refletida nos meios de vida e atitudes das pessoas que se revelam contra a pobreza, a desigualdade social e as injustiças, residentes em qualquer parte do mundo. O movimento indigenista dos zapatistas segue vigente até hoje e gerou consciência em diversas partes do mundo. Grande parte dos seus ideais ou propostas se refletem em várias ONGs e foros sociais de todo o planeta na atualidade. Definitivamente, aquele foi o primeiro movimento social verdadeiramente distinto, com uma alta repercussão a nível mundial, que se pronunciou plenamente contrário ao modelo econômico neoliberal que se formou ao redor da questão depredatória mercadológica, assim como demonstrou o perigo eminente que o neoliberalismo representa aos valores humanos:

Para nós não há distinção, é pela humanidade contra o neoliberalismo, ou seja, contra o poder, ou estás com eles ou estás com a humanidade. Finalmente o neoliberalismo, mesmo que faça muitos discursos sobre suas conquistas econômicas, seu resultado final será o aniquilamento da humanidade, e não me refiro ao aniquilamento físico, me refiro ao aniquilamento de todos os valores humanos. (SUBCOMANDANTE MARCOS em entrevista a ESTEVEZ, 2007).

O subcomandante Marcos deixa evidente em suas declarações como o ser humano perde sua identidade nas mãos do sistema econômico que julga os indivíduos como simples números em uma estatística, em um índice de ganância ou em uma cifra na bolsa de valores.

Se os indivíduos não são consumidores potenciais, passam a ser completamente prescindíveis. Assim, os indígenas, sem serem consumidores ou produtores potenciais, foram considerados perfeitamente descartáveis.

Dada essa degradação dos valores humanos, é compreensível o levantamento de zapatistas entre outros povos subjugados pela repressão estrutural sofrida durante séculos.

Como consequência, o movimento zapatista gerou distintos núcleos de consciência ao redor dos movimentos sociais. Incluía-se em seu discurso a luta dos grupos e atores sociais marginalizados do constructo das sociedades, como as mulheres, os homossexuais, os negros e, evidentemente, os indígenas. Principalmente, alertava-se sobre a atuação e a lógica da globalização econômica em todo o mundo, entre outras coisas, reforçando-se a visibilidade de como o sistema neoliberal econômico afeta a maioria dos habitantes do planeta, direta ou indiretamente.

Os zapatistas defendem um programa simples, isto é, terra para plantar, moradia, saúde, educação, reconhecimento do próprio idioma indígena, respeito aos direitos humanos e democracia. De fato, o respeito a todos os bens públicos, coletivos e individuais que não podem mercantilizar-se e privatizar-se nas mãos de grandes empresas multinacionais com a aprovação dos governos das nações que adotam as medidas político-econômicas internacionais impostas por instituições como o Banco Mundial (BM), o Fundo Monetário Internacional (FMI) e a Organização Mundial do Comércio (OMC). Estas instituições se mostraram anti-democráticas, ou falsamente democráticas, posto que ignoram os interesses ligados a demandas básicas, como saúde pública, legislação ambientalista, agricultura familiar, proteção ao consumidor e leis trabalhistas, entendidas como obstáculos ao comércio internacional.

Um exemplo que vem ao caso, é o controle cada vez maior dos alimentos por parte das multinacionais. Neste sentido, sabe-se que existe um abandono cada vez maior do pequeno e médio camponês agropecuário (entre estes os indígenas), causado pelas grandes multinacionais que controlam os alimentos e tem poder para decidir sobre os recursos alimentícios no mundo. No Brasil, um reflexo histórico dessas lutas indígenas se encontra na tentativa de impedir o avanço do agronegócio baseado no monocultivo, por exemplo, de soja, do trigo, do eucalipto ou da cana-de-açúcar.

Em outros casos, os prejuízos e grandes fatalidades também seguem sendo sofridas pelos indígenas porque, em algumas de suas terras, seus bosques e suas riquezas se realizam às operações mais cruéis do capital transnacional. Alguns exemplos são: a exploração madeireira ilegal de árvores, que gera o grande problema de desflorestamento, a marginalização, o racismo e os assassinatos ocasionados pela invasão territorial ilegal por parte daqueles que exercem a exploração de jazidas minerais; assim como a expropriação de terras devido às enormes expansões do negócio agrícola e pecuário destinado ao comércio de exportação; a biopirataria que ocorre graças à privatização dos recursos ambientais, através dos contratos de bioprospecção. Neles, abusam-se do conhecimento indígena e utilizam ilegalmente a biodiversidade e a sabedoria tradicional dos povos nativos para fabricar produtos de maneira industrial e comercializá-los sem respeitar a autoria e os direitos de propriedade intelectual dos coletivos indígenas do país.

Todas essas lutas ganharam visibilidade internacional mediante a inclusão das vozes oprimidas nos discursos zapatistas. Essa rebelião indígena foi reforçada por um importante movimento ativista no decorrer dos anos 1990. O ativismo foi marcante no que diz respeito ao uso da mídia e da internet como ferramentas políticas de comunicação:

Suas exigências chegaram ao principal sustentáculo da propaganda do governo mexicano, a televisão, que relatou as declarações populares dos guerrilheiros e garantiu a sua atenção nacional e internacional. O contato dos zapatistas com outros movimentos sociais até então excluídos da rede permitiu que grupos com o mínimo de acesso à mídia alcançassem diretamente a sociedade civil. O ativismo em rede facilitou a comunicação interna dos movimentos e a construção de comunidades virtuais, inspirando e motivando a politização dos *hackers* e a resistência nômade sobre o poder desmaterializado. Grupos como o *Electronic Disturbance Theater* moveram a tática de desobediência civil aplicada aos limites espaciais da rua para dentro dos fluxos do ciberespaço, através de protestos *sit-ins* virtuais em apoio à luta zapatista, disseminando

spams com o seu software *FloodNet*, realizando sabotagens digitais e ataques a sites do governo e de corporações. (MESQUITA, 2008: pp. 38-39).

Todo esse ativismo e as lutas que se disseminaram na voz dos zapatistas pelos espaços virtuais seguem vigentes na atualidade, seguem funcionando como um lugar de encontro daqueles que enfrentam a violência estrutural que se firma na contracorrente da chamada globalização econômica ou modelo neoliberal econômico.



Figura 22 – Piracumã Yawalapiti pede calma aos policiais militares durante a Mobilização Nacional Indígena de 2013 ocorrida em Brasília, próximo ao Congresso Nacional. Foto: André D'Elia.

2.5. Cibercultura indígena no Brasil

Diversos autores que discutem o conceito de globalização defendem sua aparição num período mais recente, em meados do século XX, e defendem sua importância no que se refere a suas dimensões políticas, culturais e comunicacionais (ALBROW, GIDDENS, ORTIZ *apud* CANCLINI, 2000: p.45). De fato, um dos principais argumentos de globalização cultural se encontra na ruptura das fronteiras comunicacionais em rede, mediante o uso da internet.

Alguns desafios, relacionados por exemplo com a visibilidade dos

povos indígenas no Brasil, começam a ser superados com a imersão dos indígenas no que Pierre Levy chama de *Cibercultura*¹² (LEVY, 2007), pois o uso da tecnologia e do ciberespaço por parte da população indígena, tanto como de seus aliados não indígenas, estão abrindo grandes vias para um conhecimento mais amplo das alteridades indígenas do país e cartografando, assim, novos mapas (tanto culturais como territoriais nesta era da informação comunicacional). Sem dúvida, esses espaços formam um dos principais meios para o estudo da questão indígena no país.

Baseando-se nessa ideia, foram criadas diversas obras artísticas que refletem e questionam o tema, inclusive, a controversa afirmação popular que provém do imaginário nacional, na qual o “índio” deixa de ser índio porque usa a tecnologia global. Entre elas destaca-se a pintura intitulada *Homo transfronterizus sapiens* (Figura 23). Partindo do princípio de que os processos criativos nas artes visuais especulam, mediante o ato de *imaginar*, com as possibilidades do que pode ser real. Nessa imagem, destaca-se, por meio da pintura figurativa, o retrato do líder indígena da etnia Caiapó, Raoni Metuktire, um dos maiores ativistas socioambientais do mundo na luta pela preservação da natureza e contra a expansão capitalista do Estado e das grandes empreiteiras. Na pintura, vê-se o líder Raoni desempenhando uma função *ciberativista* contra o desmatamento, ao mesmo tempo em que, no título, pretende-se desmitificar a noção de raça ou de índio genérico, apelando-se a uma noção de ser humano (*Homo Sapiens*) transfronteiriço – ou seja, capaz de atravessar barreiras e fronteiras mediante o uso do

¹² Levy é um dos pesquisadores mais importantes na área da ciência da informação e comunicação, seus estudos relatam os impactos da internet na sociedade, as humanidades digitais e o virtual. Atualmente é um dos principais estudiosos da internet num contexto antropológico, e sua área principal de pesquisa é a cibernética. Aqui nesta tese, cria-se uma ponte na qual propõe-se expandir seus estudos sobre cibercultura aos exemplos vividos por indivíduos indígenas no Brasil. Este autor crê que a Cibercultura é a herdeira da filosofia iluminista e difunde valores como fraternidade, igualdade e liberdade. A rede é, antes de tudo um instrumento de comunicação entre indivíduos, um lugar virtual no qual as comunidades ajudam seus membros a aprender o que querem saber.

ciberspaço. Lembre-se que tal líder é reconhecido também por estabelecer diálogos internacionais de apoio ao ativismo indígena e contra os conflitos violentos que enfrentam os povos originários.



Figura 23 – “Homo Transfronterizus Sapiens” (Luis Quesada, 2012; óleo sobre madeira, 125cm x 95cm).

A ideia plasmada através da arte não se afasta do que realmente está acontecendo hoje, pois, de acordo com o último relatório anual sobre o índice de desenvolvimento das tecnologias da informação e comunicação, realizado pela *International Telecommunication Union* (ITU), publicado em Genebra, em novembro de 2015, estima-se que 3,2 bilhões de pessoas estão *online*, representando um percentual de 43,4% da população mundial. É notório que mais da metade da população mundial ainda não tem acesso a um computador com internet e que muitas regiões nem sequer possuam os meios fundamentais para tê-los, como, por exemplo linhas telefônicas. De forma que a globalização comunicacional mediante o uso de computadores não é tão global como aparenta ser. Mas, por outro lado, ainda no mesmo estudo, observa-se que as assinaturas ao serviço de telefonia celular ascendem a quase 7,1 bilhões em todo o

mundo, e mais de 95% da população mundial pode receber um sinal desse tipo (ITU,2015).

Tudo indica, então, que apesar de suas limitações, os dispositivos móveis de telefonia celular representam sim a mundialização dos meios info-comunicacionais em rede. E os povos indígenas são parcela de tais estatísticas. Apesar dos meios tecnológicos de comunicação avançarem mais lentamente pelas aldeias e zonas rurais do planeta, pode-se afirmar que existe, hoje em dia, uma destacada presença indígena no ciberespaço.

Inspirando-se em tais informações, foi desenvolvida uma obra “antropofágica” para a Exposição Zonas 6.0¹³ (2019), intitulada *Guilherme Tell* (Figura 24). A instalação está baseada, conceitualmente, em uma releitura metafórica da lenda de Guilherme Tell – que teria acertado uma flechada em uma maçã colocada sobre a cabeça de seu próprio filho, para poder escapar da morte. Além disso, a lenda de Guilherme Tell representa a guerra de libertação nacional da Suíça diante do império Habsburg da Áustria, de tal forma que a maçã seria um pretexto simbólico para o fim da tirania contra um povo.

Na releitura poética e metafórica, realizada para a obra, a maçã do século XXI está representada por um celular Iphone que foi atingido (literalmente) por uma flecha indígena tupinambá¹⁴ colocada sobre a cabeça (projetada) de uma criança indígena Caiapó.

Dessa maneira, a ideia consiste em reforçar, mediante a arte e o ativismo, a possibilidade de libertação indígena da tirania do Estado brasileiro e suas colonialidades, por vias do uso da tecnologia da informação e comunicação.

¹³ O projeto de extensão universitária *Zonas de Compensação* organizou a Exposição ZONAS 6.0 em 2019, onde os membros participantes do grupo GIIP podiam expor trabalhos individuais relacionados às suas pesquisas.

¹⁴ A flecha utilizada na obra foi um presente de um amigo indígena, Tiago Kaluanã Tupinambá, guerreiro e artesão do povo Tupinambá de Olivença.

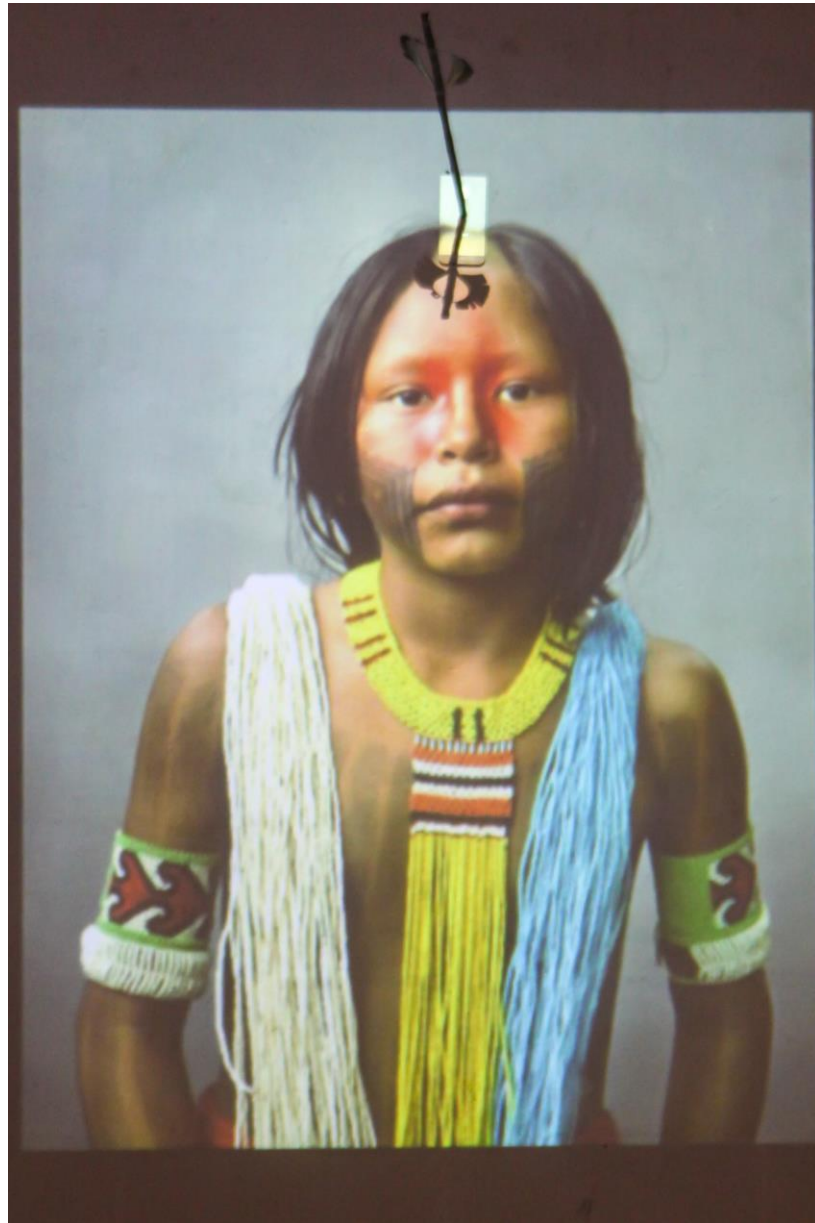


Figura 24 – “Guilherme Tell” (Luis Quesada, 2019). Instalação multimídia: projeção, celular Iphone e flecha indígena tupinambá. 100cm x 70cm. Exposição Zonas 6.0 Galeria do Instituto de Artes da Unesp.

Trata-se de uma obra artística complexa, com uma enorme variedade de leituras e interpretações da mesma. Por este motivo, é necessário compreender que as obras de arte conceituais, que utilizam em sua poética a junção de distintos elementos simbólicos e históricos, estão condicionadas a uma ampla variedade de leituras possíveis, tantas quanto espectadores sejam também possíveis. Esta visão, exposta aqui mediante os processos e procedimentos artísticos, em tese, acredita na possibilidade do aumento da visibilização das causas e questões indígenas mediante o uso das

tecnologias da informação em rede e na formatação de uma cibercultura indígena ativista, formada em primeiro lugar pelos próprios indígenas, mas, sem dúvida, devendo-se contar com aliados como público e a sociedade brasileira e internacional.

O uso das ferramentas tecnológicas, principalmente das mídias digitais, é um reflexo do espaço ocupado pelos indígenas em esfera pública – sejam espaços culturais e o ativismo; a militância e o engajamento político focados no aumento da visibilidade dos povos indígenas; na compreensão antropológica das alteridades; na denúncia das condições de marginalização, exclusão e violência; assim como na autoafirmação política e cultural. De tal forma que as ferramentas ideológicas “dos brancos” são apropriadas para uma série de manifestações ativistas guiadas pelos princípios de resistência e luta, segundo Kaká Werá:

Os povos indígenas, num determinado momento, principalmente da década de 1960, desenvolveram certo pensamento: “Agora não devemos lutar para resgatar aquilo que nós éramos antes, agora é hora de analisar o que fizeram conosco e pensar no que vamos fazer daquilo que fizeram de nós”. E, quando começamos a pensar o que podemos fazer daquilo que fizeram de nós, veio a estratégia, surgida a princípio entre os Xavantes e entre os Guaranis, de aos poucos tomar as ferramentas da sociedade chamada civilizada, seus códigos, tecnologias, pedagogias, e utilizá-las de modo a veicular os valores e a visão do mundo das matrizes ancestrais do Brasil. Afinal, embora sufocada, a essência e o espírito de cada cultura nativa continuam presentes sob o disfarce da colonização. (KAKÁ WERÁ, 2017: pp. 119-120 *apud* DANNER; DORRICO, 2018: p. 928).

É indiscutível que as conectividades atuais vêm contribuindo para o aumento do reconhecimento, da visibilidade e do estudo da diversidade cultural indígena do país. Observa-se que a visibilidade indígena ampliou-se nos últimos anos, foram demarcados territórios com base legal na Constituição, de tal forma que 13% do território do país é de terras indígenas, e 25% da Amazônia brasileira. Isto é algo valioso, pois, onde habitam povos indígenas, a natureza está

preservada, não há grandes níveis de contaminação ao meio ambiente e existe um profundo respeito ao equilíbrio do ecossistema. Entretanto, as invasões às suas terras não cessam, assim como, todavia, há muitas regiões em conflito sem que haja demarcação.

Atualmente, é possível verificar que diversos líderes indígenas estão reivindicando seus valores, saberes e modos de vida, apostando no uso das tecnologias emergentes de informação e comunicação.

A presença cibernética indígena qualifica a internet como um lugar transfronteiriço inigualável, pois os indígenas, que antes foram sujeitos tradicionalmente invisíveis no mapa do Brasil, assim como à sociedade hegemônica (DA CUNHA, 1992: pp. 279-282), encontram um meio de auto-representação e identificação cultural, expondo um tipo de conhecimento antropológico virtual, que também opera mudanças no espaço real.

A crescente presença indígena na internet (sites, redes sociais, blogs) permite repensar essas diversas identidades culturais e questionar a imagem genérica e estereotipada do “índio” que perdura ainda hoje no imaginário popular brasileiro. Neste sentido, o ativismo indígena em redes, e também o que se quer chamar aqui de *ativismo*, pode atuar a favor do aumento dessa visibilidade e do reconhecimento político dessa diversidade cultural.

Dentro desses processos, vê-se como a chamada “Era da conexão” (LEMOS, 2004) é capaz de gerar novos questionamentos sobre as políticas de representação que predominam na educação e no imaginário coletivo da sociedade contemporânea brasileira ao redor da questão indígena.

Isso é o reflexo do *hibridismo cultural* (BURKE, 2010; CANCLINI, 2005), em grande parte tecnológico, que provem do que alguns autores chamam *cibercultura* (LEVY, 2007) ou *sociedade da informação* (CASTELLS, 2004), pois toma-se em conta que, nas

atuais condições da chamada globalização cultural, existem vários movimentos indígenas que se afirmam politicamente contrários à devastação ambiental de seus territórios. Eles estão gerando discursos ecológicos utilizando meios de comunicação como o rádio, a televisão e principalmente a internet, que é aproveitada como uma ferramenta importante para a visibilidade do pensamento ameríndio na atualidade. É assim que diversos movimentos e lideranças indígenas estão procurando reverter a situação em que vivem: condições de pobreza, analfabetismo, marginalização, isolamento, etc.

Pode-se encontrar uma enorme quantidade de sites criados para exigir melhorias, respeito e reconhecimento aos direitos indígenas, assim como para apresentar valores culturais e formas simbólicas de compreender o mundo. Um exemplo disso é o trabalho da ciberativista indígena Maria Yakuy Tupinambá – que este autor teve a felicidade de conhecer pessoalmente e manter diversas trocas de saberes a partir de conversas, assim como a leitura e análise de seus textos publicados no site do projeto *Índios online*¹⁵. Segundo Yakuy, hoje, um dos meios mais importantes para “caçar” a própria sustentabilidade, exercer a cidadania indígena e manter as tradições está no uso da tecnologia. O objetivo fundamental é facilitar o acesso à informação e à comunicação entre as comunidades indígenas, criando um ambiente virtual onde os índios promovam a diversidade cultural, o diálogo intercultural e a consciência ambiental. Além de entender a internet também como uma ferramenta de defesa e de denúncia social ao redor dos conflitos demarcatórios e aos abusos do poder governamental para com os povos indígenas.

Outro grande exemplo que comprova a efetividade da cibercultura

¹⁵ O projeto *Índios On-line* é de iniciativa da ONG Thidewa, que tem apoio do MinC (Ministério da Cultura) e do Oi Futuro, instituto de responsabilidade social da Oi. É por meio deste projeto que as comunidades estão enfrentando algumas das adversidades do difícil cotidiano do povo Tupinambá de Olivença.

indígena no Brasil é o caso do líder Almir Narayamoga Suruí, pertencente à tribo amazônica Paiter-Suruí (Fig.25). O cacique Almir descobriu Google Earth em 2007, durante uma visita a um *cybercafé* e posteriormente desenvolveu um projeto ativista com *Google* para realizar a delimitação do seu território no mapa atual do Brasil. Desde então, acolheu a tecnologia de criação de mapas, junto ao *Google*¹⁶, como uma forma de proteger a floresta tropical e preservar a forma de vida de seu povo em harmonia com a natureza, além de usar a tecnologia de vídeo-gravação dos telefones celulares para denunciar invasões em suas terras por parte dos que se dedicam à tala ilegal (USTINOVA, 2008).

Internacionalmente reconhecido por sua criatividade no uso da tecnologia em benefício de seu povo, o cacique Suruí atualmente se dedica à gestão de projetos com foco no desenvolvimento sustentável da aldeia. A área demarcada dos Paiter Suruí se encontra no Estado de Rondônia. Outras informações sobre projetos tecnológicos atuais podem ser consultadas no site dos Paiter-Suruí (PAITER-SURUI, 2018). O uso de câmeras de vídeo, telefone celular, internet e outros meios são utilizados pelos povos indígenas para denunciar as desigualdades e prejuízos às autoridades nacionais e internacionais, assim como para criar material audiovisual onde se explicam suas distintas culturas e conhecimentos. Apesar das dificuldades de conexão, enfrentam essas barreiras e utilizam esses meios para serem vistos e escutados pela sociedade hegemônica e suas instituições. Muitas vezes em parceria com aqueles que compartilham preocupações socioambientais similares.

¹⁶ Segundo a companhia, a inclusão dos terrenos no *Google Maps* é uma maneira de compensar os danos causados a esses povos no passado. O Google pretende mostrar o papel que as comunidades indígenas brasileiras têm na preservação ambiental do nosso país e, conseqüentemente, do planeta. Outra vantagem de se mapear essas terras é reconhecer a comunidade.



Figura 25 – Cacique Almir Narayamoga Surui. Foto: Aurelie Delaunoy/20 minutos, 2014.

Além desses, existem diversos exemplos similares. Cabe ainda destacar o relevante estudo sobre a temática da comunicação indígena brasileira na internet, realizado por Eliete Pereira da Silva, que, com a publicação do livro *Ciborgues indigen@s.br: A presença nativa no ciberespaço* (PEREIRA DA SILVA, 2012), a autora apresenta “o mapeamento de 50 sites de organizações e de sujeitos auto identificados ‘indígenas’ e as interpretações nativas sobre esse ambiente informacional”. O estudo conta com o mapeamento de sites de organizações nacionais, regionais, locais, de etnias, pessoais (de importantes lideranças indígenas do país), além de entrevistas e profundas analogias críticas, sociológicas e filosóficas da própria autora sobre a temática. O estudo também revela as interpretações indígenas sobre os canais info-comunicacionais midiáticos e a internet. Na maioria dos casos vê-se que a internet não implica uma perda de identidade, muito pelo contrário, ela se mostra como um forte aliado na defesa de seus propósitos.

Capítulo 3 – Arte Ativista implicada em causas indígenas

Neste capítulo aborda-se dentre as diferentes manifestações ativistas que surgem nas artes visuais, os conceitos de *Artivismo Indígena e Indigenista* que servem de título a esta tese.

O *artivismo indígena* faz referência ao trabalho artístico contemporâneo de indivíduos indígenas que se utilizam das ferramentas comunicacionais da arte contemporânea para realizar críticas que demandam ativismo contra o sistema político da sociedade brasileira envolvente, principalmente no que tange ao diálogo, o (des)respeito, o reconhecimento dos direitos indígenas e as disputas travadas com relação às demarcações territoriais das diferentes etnias indígenas no Brasil. Da mesma forma elaboram críticas e reflexões sobre o sistema econômico capitalista neoliberal e a invasão de grandes corporações extrativistas depredatórias, o avanço do agronegócio no Brasil e as guerras silenciosas existentes em territórios indígenas demarcados ou em vias de demarcação. Denunciam por meio da arte a violência e os assassinatos cometidos contra a população indígena, assim como lutam pelo respeito à natureza, a sustentabilidade do planeta e o respeito de todas as áreas de proteção ambiental. Há também questionamentos importantes desses artistas indígenas sobre o próprio sistema de arte institucional hegemônico que habitualmente exclui aos artistas indígenas de seus circuitos nacionais ou internacionais.

O *artivismo indigenista* reproduz inquietações verdadeiramente semelhantes ao que foi exposto no parágrafo anterior. A diferença substancial entre ambos (*indígena e indigenista*) se encontra em que as vozes indigenistas não falam em primeira pessoa. Trata-se da criação artística contemporânea ativista em defesa das causas indígenas realizada por artistas não indígenas que se envolvem com as questões político-culturais que se debatem sobre os povos

indígenas. Atuam como aliados e apoiadores dessas causas políticas indígenas e utilizam suas obras artísticas como veículos dessas mensagens ativistas. Seguindo este panorama inclui-se aqui as obras do autor desta tese, mas também a criação de diversos artistas apoiadores dessas lutas, que podem atuar desde dentro ou fora dos circuitos de arte contemporânea.

A seguir expõe-se os direitos ratificados aos povos indígenas no Brasil, para ilustrar de forma coesa a importância de assumir a responsabilidade de dar visibilidade as suas lutas e disputas, procurando focar também na arte implicada e na representatividade dessas questões. A continuação estuda-se o caso do povo indígena tupinambá de Olivença, onde realizou-se uma importante pesquisa de campo, além de uma obra artista indigenista em vídeo sobre essa causa específica. Finalmente analisa-se uma série de exemplos de obras de arte que corroboram, reforçam e comprovam os conceitos de *ativismo indígena* e *indigenista* que se defende neste trabalho.

3.1. Direitos e disputas dos povos indígenas no Brasil: A arte implicada

O Brasil arrasta, ao longo dos séculos, uma dívida social impregnada de discriminação, opressão e marginalização com relação aos povos indígenas. Até muito recentemente, os índios viveram em uma condição de invisibilidade quase total (DA CUNHA, 1992: pp. 279-282). Nessa historiografia, eram sujeitos praticamente ausentes, relegados à condição de vítimas, condenados à extinção, tanto no espaço (marginalidade, isolamento, invisibilidade) como no tempo (coisa do passado, empecilho para o futuro). Esta repressão não cessou e é fácil percebê-la também nos dias atuais, pois está presente em situações de extorsão territorial, mortes, marginalização e invisibilidade – conceitos que dificilmente podem ser separados de

questões que envolvem as causas indígenas no Brasil.

A historiografia indígena é triste, resume-se em um compêndio repleto de violência e criminalização por parte das sucessivas oligarquias brasileiras dominantes. Isso desde a escravidão dos “negros da terra” (escravos nativos), durante a colonização, passando pela ditadura militar – onde, é importante recordar, o maior número de vítimas foi de índios. A partir do *Relatório Figueiredo*¹⁷ (1967), que somente viu a luz em 2013, descobriu-se que mais de 8 mil indígenas foram mortos entre as décadas de 1940, 1950 e 1960. O relatório completo, com mais de 7 mil páginas, documenta crimes de genocídio, incluindo assassinatos em massa, tortura e guerra bacteriológica e química, além de escravidão e abuso sexual.

As elites do poder que governaram e governam o país são as responsáveis por toda essa violência estrutural. Porém, apesar de todos os problemas de exclusão e violência (bélica, estrutural, institucional, social, política, cultural e econômica), os povos indígenas de hoje resistem e lutam pelo reconhecimento e respeito de seus direitos originários.

Apesar de terem sido em quantidade muito maior antes da invasão colonial e dos sucessivos processos de genocídio, atualmente, a maior pluralidade étnica indígena do planeta encontra-se no país: segundo o censo demográfico do IBGE de 2010 (o último publicado até então), “existem 274 línguas indígenas faladas por indivíduos pertencentes a 305 etnias diferentes em território brasileiro” (IBGE, 2010). Inclusive, estima-se que existam muitos mais povos do que se reconhece oficialmente. Esta rica pluralidade étnico-linguística é realmente significativa, porém o desconhecimento, assim como os parâmetros educacionais sobre o tema, sofre com uma carência

¹⁷Relatório Figueiredo (1967). Documento eletrônico disponível em: <http://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr6/dados-da-atuacao/grupos-de-trabalho/violacao-dos-direitos-dos-povos-indigenas-e-registro-militar/docs-1/relatorio-figueiredo/relatorio-figueiredo.pdf> Acesso em 07/2016

enorme dentro da sociedade hegemônica brasileira e, graças a isso, surgem diversos conflitos relacionados ao preconceito.

Sobre essa questão, desenvolveu-se em parceria com Miguel Alonso e Nicolau Centola a obra artística intitulada *Nós Passarinho* (2016). Trata-se de uma instalação multimídia realizada para a Exposição Zonas 3.0¹⁸ (Figura 26). A obra pretende expor a problemática da falta de (re)conhecimento das 274 línguas indígenas faladas no Brasil atual. A instalação consiste na exposição de um mapa do Brasil, realizado com grades de ferro e entrelaçado com palhas da costa que formam “nós”. Esse mapa é instalado na parede, de tal forma que simula um cárcere. Dentro do “mapa-prisão” encontram-se instaladas duas caixas de som que reproduzem aleatoriamente cantos e falas de 62 etnias indígenas diferentes, que sobrevivem no território brasileiro do século XXI. O título da obra surgiu, em primeiro lugar, como uma junção dos princípios expostos na campanha *Índio é Nós*¹⁹, onde se estabelece em seu manifesto que “Índio é nós” é:

Uma conjugação imperfeita, uma identidade problemática, de interesse, respeito, mas não quer dizer que você é exatamente aquilo. Não somos índios, mas “Índio é nós”. (...) Nós não somos exatamente índios, mas podemos ter uma empatia com o índio, nós podemos tentar nos colocar no lugar dos índios. ‘Índio é nós’ nasceu entre não índios, não índios dispostos a comprar essa briga. (INDIO É NÓS, 2019: s/p).

A ideia de entender os povos originários como “passarinhos” surgiu de uma metáfora poética sobre os povos indígenas, que, como passarinhos originários, das matas, florestas e cerrados cantam, dançam e se manifestam por seus direitos, apesar de “estarem

¹⁸ Esta exposição ocorre anualmente como parte do projeto de extensão universitário Zonas de Compensação, intimamente ligado ao grupo GIIP / Unesp – Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia. Naquele ano, todas as obras expostas foram coletivas, com a finalidade de unir conhecimentos técnicos às pesquisas desenvolvidas.

¹⁹ Disponível em: <http://www.indio-eh-nos.eco.br/apresentacao/> Acesso: 06/2016.

presos” nessa “gaiola”, ou nesse “cárcere” chamado Brasil. O som de seus cânticos, os maracás e as falas superam as barreiras dessas grades de ferro “brasileiras” e podem ecoar com força por todo o espaço da galeria.

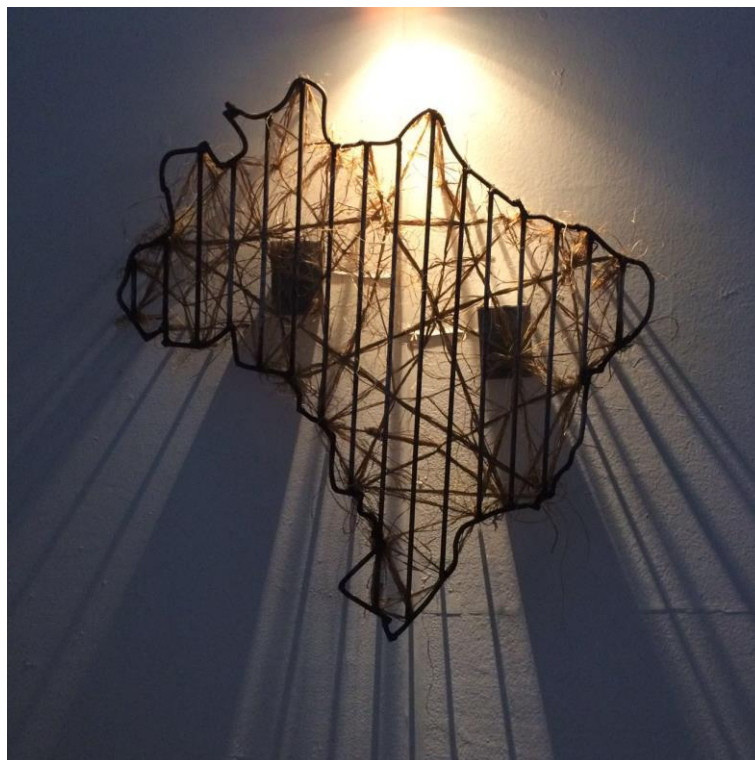


Figura 26 – “Nós passarinho” (Luis Quesada, Miguel Alonso e Nicolau Centola, 2016; 100cm x 100cm). Exposição Zonas 3.0. Galeria de Artes do Instituto de Artes da Unesp.

A lógica dos discursos hegemônicos que pretendem legitimar o pertencimento dos povos indígenas ao país desemboca em uma noção de integração que, verdadeiramente, desintegra os povos indígenas.

Para entender a questão política indígena no Brasil é necessário destacar que isso conta com diversas manifestações legais, internacionais e nacionais, vigentes que se preocupam em defender os povos originários. Dentre eles, o Convênio 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), realizado em 1989, do qual o Brasil se tornou cossignatário em 2002 (SCHKOLINK; POPOLO, 2005). Essa convenção assegura aos povos indígenas o direito ao trabalho

com relação ao exercício da agricultura e da pecuária tradicionais; o direito fundamental ao território e à terra; o direito à saúde; o direito à educação, que deve ser intercultural (em múltiplas ocasiões bilíngue); o direito a manter e preservar seus idiomas e valores tradicionais, se assim desejarem, tanto como identificar-se com a cultura própria do país ou região em que habitam sem deixar, por este motivo, de serem indígenas.

O convênio internacional também pode ser considerado como o precedente da declaração da Organização das Nações Unidas (ONU) sobre os direitos dos povos indígenas, realizada em 2007 – e reeditada em 2009, numa versão com perguntas e respostas que pode ser consultada através do site oficial das Nações Unidas na internet (UNESCO; UNIC Rio; ISA; UNICEF, 2009). No Brasil, além de ratificarem o Convênio 169 da OIT, os povos indígenas foram recordados na Constituição de 1988, no “Título VIII – Da Ordem Social – Capítulo VIII – Dos Índios – Artigos 231/232”²⁰, onde diz:

São reconhecidos aos Índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens. (BRASIL, Constituição Federal, 1988).

²⁰ BRASIL. *Constituição Federal de 1988*. (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm Acesso: 06/2018.



Figura 27 – Intervenção artística urbana em homenagem a Ailton Krenak (Iambe-lambe, Bela Vista, São Paulo, 2018). Autor desconhecido.

A imagem acima representa um dos grandes exemplos de *ativismo indigenista* exposto nesta tese. Realizado de forma anônima, trata-se de uma intervenção artística urbana que recorda a participação do líder indígena Ailton Krenak durante a Assembleia Nacional Constituinte de 1987, que elaborou a Constituição Brasileira de 1988. Durante sua fala, ele pintou seu rosto com jenipapo, de acordo com o costume tradicional indígena de diversos povos, enquanto discursava em protesto pela agressão do poder econômico e contra o que considerava um retrocesso na luta dos direitos indígenas no

Brasil. Sem dúvida, o impacto da “performance” realizada por Ailton Krenak é de vital importância para a compreensão e o diálogo sobre a questão indígena daqueles que elaboraram a Constituição, assim como foi fundamental para os direitos que foram conquistados em favor destes povos no Brasil. Abaixo, na mesma intervenção artística, vê-se a imagem de um grupo de indígenas protestando em meio a uma chuva torrencial, na Praça dos Três Poderes, em Brasília. Essa ação ocorreu em 2015, durante uma mobilização nacional indígena. Pode-se concluir que tal intervenção artística urbana, uma ação *ativista indigenista*, portanto, reflete sobre a passagem do tempo, no que se refere à atitude do Estado com relação aos direitos indígenas desde a promulgação da Constituição até os dias atuais.

Veja-se, por exemplo, na mesma Constituição de 1988, o Artigo 231, nos parágrafos 5º e 6º, quando se observa:

§ 5º É vedada a remoção dos grupos indígenas de suas terras, salvo, "ad referendum" do Congresso Nacional, em caso de catástrofe ou epidemia que ponha em risco sua população, ou no interesse da soberania do País, após deliberação do Congresso Nacional, garantido, em qualquer hipótese, o retorno imediato logo que cesse o risco.

§ 6º São nulos e extintos, não produzindo efeitos jurídicos, os atos que tenham por objeto a ocupação, o domínio e a posse das terras a que se refere este artigo, ou a exploração das riquezas naturais do solo, dos rios e dos lagos nelas existentes, ressalvado relevante interesse público da União (...). (BRASIL, Constituição Federal, 1988).

Cabe então perguntar, conforme propõe o historiador indígena e professor Dr. Carlos José Ferreira dos Santos, ou Casé Angatu Xukuru Tupinambá, como prefere o mesmo ser chamado: “Quem decide o que é ‘interesse da soberania do país’ e/ou ‘relevante interesse público da união’ quando se trata de territórios indígenas? (ANGATU, 2015: s/p).

Em 2018, foi realizada a obra *Destruição Constituída*, em parceria

com Miguel Alonso. A obra consiste numa performance que produz também um objeto multimídia. Ela foi elaborada para a exposição Zonas de Compensação – 5.0, realizada entre os dias 03 e 09 de maio daquele ano, na Galeria de Artes “Alcindo Moreira Filho” do Instituto de Artes da Unesp (Figuras 28-29).

Para a realização da performance, foi construída uma estrutura de taipa de pilão, um taipal, que consiste num instrumento rudimentar para a criação de um torrão de argila, que serve para formar paredes e muros. O objetivo da utilização de um taipal foi a taipa de pilão, técnica construtiva que remonta ao Brasil colonial. Esse pilão reproduzia, no interior de sua base de madeira, 72 áudios de falas e cânticos indígenas de etnias que vivem atualmente no Brasil. Na performance, enquanto Miguel Alonso pilava a argila no taipal (que sufocava as “vozes indígenas” reprimidas pela máquina de construção), este autor procedia com a leitura dos artigos constitucionais 231 e 232, que trata dos índios. Após finalizar a leitura a Constituição Brasileira de 1988 foi rasgada, tendo os seus restos sido pilados no taipal. O objetivo com essa performance foi refletir sobre a marca dos 30 anos da Constituição para questionar as “falhas” existentes nesses artigos, que versam sobre a questão de demarcação territorial indígena e que segue sendo soterrada nas mãos do “interesse da soberania do país”, em que se representa, sem dúvida, uma das piores colonialidades do poder: aquelas que se camuflam em ressalvas.



Figura 28 – Performance “Destruição Constituída” (Luis Quesada e Miguel Alonso, 2018). Zonas de Compensação – 5.0. HD Video, cor, 3`12``. Disponível em: <https://luisrobertoquesada.wixsite.com/artivismoindigena/videos>



Figura 29 – Performance “Destruição Constituída” (Luis Quesada e Miguel Alonso, 2018). Zonas de Compensação – 5.0. HD Video, cor, 3`12``. Disponível em: <https://luisrobertoquesada.wixsite.com/artivismoindigena/videos>

Não é fácil entender do que se trata uma Terra Indígena no Brasil. De acordo com a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), uma Terra Indígena (TI) “é uma porção do território nacional, de propriedade da

União, habitada por um ou mais povos indígenas (...)”. De tal forma, uma TI é um território de usufruto, não de propriedade, pois a propriedade dessas terras, sob o ponto de vista jurídico, é do Estado. Trata-se de uma imposição sob a forma de tutela ou paternalismo, apesar de assegurar segundo as informações oficiais no site da FUNAI:

o uso da terra para suas atividades produtivas, imprescindível à preservação dos recursos ambientais necessários a seu bem-estar e necessária à sua reprodução física e cultural, segundo seus usos, costumes e tradições. (FUNAI, 2018: s/p).

É fundamental que exista uma oportunidade de conjuntura social e respeito às leis que asseguram esses direitos. Deve-se trabalhar por parâmetros de integração e reformulação da educação e dos conteúdos sobre os povos indígenas, contando com eles ativamente para a formatação desse conteúdo.

Dentro do sistema brasileiro de educação, a lei nº11.645/2008 estabelece a obrigatoriedade da temática da história e da cultura indígenas dentro da rede de ensino fundamental e médio público e privado brasileiro (SILVA, 2012: pp. 39-49). Considerando-se que se trata de uma lei recente, vê-se uma preocupação que chegou tardiamente, além de ter uma importante falha: não existe a obrigatoriedade da temática dentro do ensino universitário brasileiro público ou privado, de tal forma que deve-se questionar: de que forma serão capazes, os professores do ensino fundamental e médio, de abordar tais questões sendo que carecem da formação prévia para o ensino da temática indígena? Como abordar a temática indígena deslocando a visão hegemônica da cultura dominante instituída ao longo dos anos, especialmente nas questões de arte e cultura indígenas?

Tais ausência e atraso sobre a temática no sistema de educação brasileiro são provas de como foram e são tratados os povos indígenas pelas elites do poder que governaram e governam o país.

Cegos pela cobiça e atendendo aos processos desenvolvimentistas de expansão capitalista e especulação econômica globalizada, esses interesses se camuflam na noção de “progresso”, atendendo somente, ou majoritariamente, às necessidades e objetivos econômicos das empresas multinacionais que expropriam as riquezas naturais da terra (muitas vezes territórios indígenas), mediante o extrativismo; a mineração; a agropecuária extensiva e intensiva de hoje; o agronegócio baseado na monocultura (por exemplo, da soja); a construção de hidroelétricas; e os projetos políticos de grandes interesses econômicos, que surgem das mãos de uma minoria parlamentar e oligárquica. Vê-se, por exemplo, os parlamentares da chamada bancada ruralista brasileira, grandes proprietários de terra ou defensores das empresas multinacionais do agronegócio que legislam em favor de seus interesses próprios e cobiçam terras indígenas demarcadas ou em processos demarcatórios por todo o Brasil.

Baseado nesses conflitos, foi exposta a obra intitulada *Agro é* (2016), realizada em parceria com Luana do Amaral. Nesta obra (Figura 30), utilizou-se técnicas audiovisuais experimentais, que surgiram como resposta à propaganda *Agro é pop*, exibida pela Rede Globo de Televisão ao longo dos anos de 2016, 2017, 2018 e 2019. O vídeo pretende exercer o papel de contrapropaganda, subvertendo o conteúdo de fomento ao agronegócio brasileiro. Esse trabalho pode ser inscrito dentro do que se conhece como *culture jamming*²¹, pois procura questionar, através do ativismo e da arte, apoiados numa semiótica de “guerrilha”, o império da chamada bancada ruralista brasileira e a mídia hegemônica que incentivam as políticas extrativistas que regem a economia do país. O lucro e a expansão do agronegócio exaltados pela propaganda em questão se

²¹ O *culture jamming* (interferência cultural) se caracteriza por ações artísticas de ativismo semiótico, muito difundido nos anos 1990 nos EUA. No Brasil, esse tipo de ação é mais recente. O *culture jamming* envolve a subversão, a manipulação ou o rompimento simbólico das mensagens publicitárias na mídia e no espaço urbano (MESQUITA, 2008: p. 21).

contradizem aos graves danos socioambientais, tais como as expropriações de Terras Indígenas, quilombolas ou ribeirinhas, e ao elevado número de assassinatos e mortes dessa parte da população graças aos interesses econômicos do Estado.



Figura 30 – Fotograma da obra de vídeo “Agro é” (Luis Quesada e Luana do Amaral, 2016). Exposição Zonas 3.0. Galeria de Artes do Instituto de Artes da Unesp. HD vídeo, cor, 1'15". Disponível em: <https://luisrobertoquesada.wixsite.com/artivismoindigena/videos>

Muitas medidas e projetos governamentais são aprovados sem o consentimento indígena. Como exemplo, cita-se a lamentável construção da hidroelétrica de Belo Monte na cidade de Altamira, no estado do Pará. Foi construída em plena Amazônia. Os inícios desse projeto nasceram com a ditadura militar e são culminados no governo de Dilma Rousseff. O projeto gerou múltiplas discussões, obviamente, muitas manifestações a favor do meio ambiente e, principalmente, da causa indígena. Os índios foram terrivelmente prejudicados graças à construção das represas que mudaram o percurso do rio Xingú, que alimenta uma grande Terra Indígena brasileira. A hidroelétrica está causando enormes impactos sociais, econômicos, culturais, de saúde, educação, segurança das tribos indígenas locais, hidrológicas de viabilidade técnica e econômica, além de ameaças à fauna aquática e a biodiversidade. O projeto foi

criticado por diversas organizações ambientalistas e de direitos humanos e indígenas (SURVIVAL, 2009), pois alagou uma extensa área de terra, secou partes do rio Xingu, destruindo a selva e reduzindo as reservas de peixes imprescindíveis para a sobrevivência de distintos povos indígenas da zona, como os Kayapó, os Arara, os Juruna, os Araweté, os Xikrin, os Asurini e Parakanã, os Kuikuro e os Kalapalo, entre outros.

Uma importante manifestação artística contra o projeto de Belo Monte, relevante como um exemplo de obra *artista indigenista*, surgiu através do grafite realizado pelo artista Kobra, na rua da Consolação, no centro da cidade de São Paulo (figura 31).



Figura 31 – Grafite *artista indigenista* de Eduardo Kobra contra a hidroelétrica de Belo Monte, São Paulo, 2017.

Vê-se como nessa intervenção o artista usa o nome da cidade “Altamira” de forma ambígua para identificar “quem é o alvo no ponto de mira” e denunciar a controvérsia e o debate que existe ao redor da questão da construção da hidroelétrica em pleno coração da Amazônia. A obra atua com a finalidade de gerar consciência crítica nos habitantes da grande metrópole de São Paulo, a cidade mais

extensa do país, com um núcleo imenso de consumo energético. A grafite não é a única intervenção artística urbana sobre a hidroelétrica de Belo Monte. Outra obra que pode ser qualificada como *ativista indigenista* sobre a questão foi realizada de forma anônima no bairro da Aclimação, também em São Paulo (Figura 32). Ali, o(a) autor(a) afirma que o povo brasileiro é contra a usina de Belo Monte e as Terras Indígenas não estão à venda.



Figura 32 – Intervenção *ativista indigenista* em um ponto de ônibus: “As terras indígenas não estão à venda. O povo brasileiro é contra a usina de Belo Monte”. Intervenção anônima. Bairro da Aclimação, São Paulo. Foto: Luis Quesada, 2016.

Todos os setores do desenvolvimento econômico do país baseados na extração das riquezas naturais sempre se encontraram com um grande “empecilho” originário: os povos indígenas. Neste sentido, é importante destacar que o direito coletivo dos indígenas ao uso exclusivo da terra que ocupam tradicionalmente se reconhece no Brasil como um direito originário que precede a formação do próprio estado nacional, ao que lhe ocupa somente a tarefa de reconhecer e demarcar. Porém, existem muitas comunidades indígenas que vivem sem ter os seus territórios demarcados, portanto, em constantes guerras. Essa é uma das grandes lutas políticas que enfrentam os povos indígenas contra o estado brasileiro. Por outro lado, os territórios demarcados são desrespeitados e invadidos por

madeireiros, mineradoras, hidroelétricas, garimpeiros, pela agropecuária extensiva, etc. Trata-se de uma questão emergente, da qual a grande maioria dos brasileiros não tem conhecimento e opinião relevante sobre o tema. Assim, defende-se que a arte pode atuar em favor desse (re)conhecimento, como uma ferramenta educativa sobre a questão indígena no país.

3.2. Artivismo Indigenista pela causa Tupinambá

Já que diversos povos vêm sendo atacados
Sem vir a ver a terra demarcada
A começar pela primeira no Brasil
Que o branco invadiu já na chegada:

A do tupinambá –
Demarcação já!
Demarcação já!²²

Este item descreve uma situação extremamente dramática vivida pelo povo indígena Tupinambá, que atualmente se encontra imerso numa grave disputa pelo reconhecimento da demarcação de seus territórios tradicionais em Olivença (Ilhéus-BA). Por este motivo realizou-se uma pesquisa de campo na região que resultou numa vivência de profunda entrega ao apelo deste povo por respeito, reconhecimento e justiça.

Este autor conheceu os gritos de “DEMARCAÇÃO JÁ!” pelas terras de Olivença antes de realizar a pesquisa de campo e de ter uma vivência com os Tupinambá na Bahia. O conhecimento da causa foi difundido pelo professor Casé Angatu, em São Paulo, devido aos seminários “Caboclo Marcelino”, realizados anualmente no mês de setembro, geralmente antes da “*Caminhada Tupinambá*”. Além disso, o professor Casé Angatu também lecionou o curso *Histórias, Culturas Indígenas e a Cidade de São Paulo – Saberes Abordagens*,

²² Trecho da canção “Demarcação Já”, letra de Carlos Rennó e música de Chico César.

*Pesquisas e Possibilidades de Ensino (Lei 11.645/2008)*²³, em 2015, no Instituto de Artes da UNESP, do qual este autor formou parte da comissão organizadora após ser convidado pela professora Carminda Mendes André.

Sem dúvida, durante esses cursos, seminários e encontros nos últimos cinco anos, assim como em diversas manifestações realizadas em espaços públicos, como no vão do MASP em São Paulo, as palavras de Casé Angatu, Binho Porã, Adriano Tupinambá, Boni Tupinambá, Seu Candinho Tupinambá, Joza Tupinambá, Maria Yakuy Tupinambá, Tiago Kaluanã Tupinambá, Rosa Tupinambá, Gel Tupinambá e Del Bijupira Tupinambá foram marcantes para o conhecimento direto dos problemas vivenciados pelos conflitos ao redor da questão demarcatória dos índios tupinambás. Evidentemente, eles são os maiores ativistas no que tange a visibilidade de suas lutas.

A militância indígena dos Tupinambás e as visitas a São Paulo por parte dos indígenas também ocorrem devido à necessidade de apoio na divulgação e manifestação da luta política que implica esta demarcação territorial. Neste sentido, a Arte e a Comunicação são áreas privilegiadas para a difusão ativista desta militância, podendo atuar em parceria colaborativa dentro e fora dos circuitos hegemônicos midiáticos e artísticos.

²³ Trata-se de um curso de natureza histórico sociocultural que relaciona os saberes tradicionais, pesquisa, ensino da história e cultura dos povos indígenas brasileiros, destacando-se sua diversidade étnica e possibilidades de abordagens, tendo como base a cidade de São Paulo. As aulas foram conceituais, expositivas, dialogadas e debatidas com os presentes. Cabe destacar a utilização de material audiovisual no sentido da percepção de diferentes fontes para o estudo dos povos indígenas, tais como: textos, dados estatísticos, fotografias, plantas, gravuras, vídeos, pinturas, depoimentos, músicas/cantos, linguagens, danças, rituais, vestimentas, artefatos e formas de relação com a natureza e o meio ambiente.



Figura 33 – *Porancy* realizado por indígenas tupinambá e outros indígenas convidados. Vão do Masp, em São Paulo. Foto: Luis Quesada, setembro de 2015.



Figura 34 – Binho porã Tupinambá (em primeiro plano). Após o ritual do *Porancy*, os tupinambás realizaram uma caminhada pela Avenida Paulista, impedindo a circulação dos carros. São Paulo. Foto: Luis Quesada, setembro de 2015.

A fim de manifestar preocupação e inquietação diante daquilo que se considera uma injustiça, tanto histórica, quanto judicial, foi criada a obra *ativista indigenista* em vídeo intitulada *Estado de tensão* (2016). O objetivo então foi denunciar todas as violações aos direitos indígenas. Assim, utilizou-se material audiovisual que foi compilado

em diversas manifestações públicas, que documentavam uma série de lutas pelos direitos originários dos povos indígenas, ocorridas na cidade de São Paulo. Por uma questão de proximidade à luta dos Tupinambás, estes estiveram em primeiro plano nos processos e procedimentos criativos da obra.

O vídeo da obra *Estado de tensão* foi exibido na galeria de Arte do Instituto de Artes da UNESP, durante a exposição *Lugares da Experiência, do 6º Encontro Internacional dos Grupos de Pesquisa GIIP, cAT e Realidades*. O vídeo reúne imagens de quatro manifestações públicas que aconteceram na cidade de São Paulo a favor da luta pelos direitos indígenas. A seguir analisa-se o conteúdo dessas manifestações.

A primeira ocorreu no dia 7 de setembro de 2015, no feriado nacional da “Independência” do Brasil, quando Casé Angatu e outros parentes tupinambás, reunidos no vão do MASP (Figuras 33 e 34) pareciam estar reivindicando uma nova independência, ou pelo menos respeito por sua autonomia indígena e libertária. Nesse dia, as declarações feitas e reproduzidas no vídeo alertaram para a compreensão de que o Estado brasileiro havia parado suas políticas de demarcação de terras, gerando um verdadeiro “ESTADO DE TENSÃO”, que se reproduz em mortes, “crônicas de mortes indígenas anunciadas” (ANGATU, 2015). Devido à morosidade do Estado no que tange à demarcação do território tradicional, os Tupinambás iniciam suas *retomadas*, porém sofrem uma série de perseguições e processos de criminalização, quando os verdadeiros criminosos são as elites, os “fazendeiros e seus capangas” que, do mesmo modo que Pedro Alvarez Cabral, continuam invadindo os territórios indígenas de hoje, demarcados ou em vias de demarcação. Naquele dia, os indígenas realizaram um *porâncy* e depois caminharam pela Avenida Paulista, fechando a passagem dos veículos.

A segunda manifestação, que integra a obra *Estado de Tensão*,

ocorreu no dia 11 de novembro de 2015, quando diversas lideranças indígenas de diferentes etnias, antropólogos e artistas se reuniram durante o *Festival Mbaraeté de Resistência Indígena*, celebrado na *Casa das Caldeiras*, em São Paulo. Esse evento contou com vozes indígenas *Guarani Kaiowa*, *Guarani Mbya*, *Guarani Nhandeva*, *Huni Kuin*, entre outras etnias. Três indígenas *Huni Kuin* fizeram uma fascinante demonstração de que as lutas dos povos indígenas também mantêm um forte caráter ritualístico e ancestral que acompanha o ativismo dessas demandas por justiça social, de tal forma que, no vídeo *Estado de Tensão* (2016), utiliza-se as imagens dessa “performance” ritualística-artística feita pelos Huni Kuin, por meio do canto e da música experimental remixada, com a finalidade de dar uma espécie de ênfase ritualística-poética às falas da primeira manifestação, a dos Tupinambás.

As imagens da terceira manifestação, utilizadas na criação da obra, resultam muito interessantes, pois se trata de uma manifestação em favor dos povos indígenas, que foi realizada, desde a sua convocatória até o seu desfecho, por indivíduos não-indígenas em sua grande maioria. O objetivo era denunciar o genocídio indígena no Brasil, com ênfase na questão do povo *Guarani Kaiowa*, do Mato Grosso do Sul, após a morte do indígena *Kaiowa Semião Vilhalva*.

A manifestação ocorreu em setembro de 2015, e também começou no vão do MASP. Os participantes portavam uma enorme faixa com a inscrição “Bandeirantes de ontem, ruralistas de hoje!” Após cortarem a passagem dos carros na Avenida Paulista, eles finalizaram a ação com uma intervenção artística sobre a estátua do bandeirante Anhanguera, localizada em frente ao Parque Trianon. A intervenção consistiu em tingir a estátua do bandeirante de vermelho, com disparos efetuados com pistolas e metralhadoras de água carregadas com tinta vermelha. Uma clara intervenção artística e urbana que renega a figura do bandeirante como um herói nacional. Esse bandeirante é considerado o descobridor das minas dos índios *Goiá*, que habitavam a cabeceira do rio Vermelho.

Segundo a lenda, o bandeirante percebeu que esses índios usavam ouro como adorno e, para obrigá-los a mostrar o local onde estavam as minas, ateou fogo à aguardente. Os índios *Goiá* não conheciam a cachaça, de tal forma que o bandeirante ameaçou fazer o mesmo com as águas dos rios. Os índios aterrorizados levaram o bandeirante até as minas de ouro, posteriormente chamando-o de Anhanguera, que significa algo como “espírito maligno”.

Evidentemente, alguns membros que participaram daquela manifestação pertenciam a um coletivo de teatro (ou algo similar), pois “atuavam” com conhecimento de causa sobre a história político-social, tendo em conta diversas estratégias estéticas para comunicar através da arte e do ativismo.

Todos os participantes vestiam roupas brancas, que foram tingidas de vermelho, “ensanguentadas” e estiradas no chão (cortando a passagem da Avenida Paulista). A ação representava as mortes de indígenas no país, mediante a estética e a arte ativista (Figura 35). Havia importantes atores no constructo da “cena”, como, por exemplo, uma atriz que representava a mídia hegemônica; enquanto outra representava os fazendeiros tocando um enorme berrante (Figura – 36) em cima das costas de um outro jovem que usava uma máscara de porco; um segundo rapaz, com máscara de bulldog raivoso, representava o Estado nacional.



Figura 35 – Manifestação pública para denunciar o genocídio indígena no Brasil, ocorrida em São Paulo. Foto: Reinaldo Meneguim / Democratize, setembro de 2015.



Figura 36 – Representantes da “Mídia” e dos “Fazendeiros”, em manifestação pública para denunciar o genocídio indígena no Brasil, ocorrida em São Paulo. Foto: Luis Quesada, setembro de 2015.

Essa manifestação, por si só, representou um exemplo de *ativismo indigenista*, realizado através de uma intervenção urbana. Porém, na obra *Estado de Tensão* (Figura 37), utilizou-se as imagens para corroborar a violência implícita acometida contra os índios no Brasil, denunciadas nas falas de Casé Angatu, na primeira manifestação.

Finalmente, as imagens da quarta e última manifestação utilizada para a construção da obra de vídeo que qualifica-se aqui como *artista indigenista* correspondem à participação dos indígenas Tupinambá e Pataxó (Tamikuã Txihi Pataxó) durante o curso *Histórias, Culturas Indígenas e a Cidade de São Paulo – Saberes Abordagens, Pesquisas e Possibilidades de Ensino (Lei 11.645/2008)*. As imagens que foram usadas formam parte do registro audiovisual dos gritos de “DEMARCAÇÃO JÁ” proferidos no final do encontro.



Figura 37 – Fotograma do vídeo “Estado de tensão” (Luis Quesada, HD vídeo, 3’27”). Exposição “Lugares da Experiência”, 6º Encontro Internacional dos Grupos de Pesquisa GIIP, cAT e Realidades, 2016. Disponível em: <https://luisrobertoquesada.wixsite.com/artivismoindigena/videos>

Além de a obra ser exposta dentro da instituição UNESP, numa exposição de arte, ela adquiriu novos significados ativistas ao ser

lançada em diferentes redes sociais indígenas e indigenistas, ou de direitos humanos. Em algumas ocasiões também foi utilizada para promover, via Facebook, os cursos do professor Casé Angatu e novas visitas dos indígenas Tupinambá a São Paulo. Devido ao seu perfil marcante de denúncia social da violência acometida aos grupos indígenas, o vídeo viajou através do ciberespaço e sua reprodução acabou viralizando, ultrapassando importantes fronteiras comunicacionais não alcançadas como objeto artístico numa galeria.

3.2.1. Vivência com os Tupinambás: (R)existência de um povo

Numa reflexão escrita, em 1942, por Carlos Estevão de Oliveira, em uma carta para Curt Unckel Nimuendajú (1883-1945), o remetente diz o seguinte: “*Estou convencido de que o fator principal da resistência dos nossos sertanejos deve ser procurado nos elementos étnicos que povoavam os sertões do nordeste na época do seu desbravamento*” (OLIVEIRA, 1942). A parceria entre ambos é fundamental para compreender o estudo etnológico indigenista brasileiro e suas formas de atuação durante a primeira metade do século XX. Naquela época, a antropologia ainda encontrava seu combustível na busca pelo exótico, mas, paralelamente, surgiu um estímulo superior baseado numa possível extinção cultural indígena do país. Portanto, passaram a se preocupar também com uma legislação de defesa dos direitos dos povos indígenas a partir da iniciativa do Marechal Cândido Rondon e suas comissões pelo interior do Brasil, que surgiram após a criação do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910, (atual FUNAI). No entanto, a política adotada naqueles tempos pretendia, claramente, “*civilizar o Índio, educá-lo e convertê-lo num trabalhador nacional e agrícola*”²⁴, o que realmente não difere do ocorrido nas missões jesuíticas e em todas as invasões europeias de cunho “civilizador” e/ou

²⁴ FUNAI. Serviço de Proteção ao Índio. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/servico-de-protecao-aos-indios-spi> Acesso em 01/2017.

evangelizador no Brasil (Fig. 38). De fato essa intenção “civilizatória” somente foi distinta na intervenção e na proposta indigenista dos irmãos Villas Boas durante a criação do Parque Nacional do Xingu em 1961²⁵.



Figura 38 – Rondon distribuiu presentes para os índios Paresi. Negativo de vidro. Acervo Museu do Índio. Autor: Luiz Thomaz Reis, s/d. Imagem disponível em: <http://povosindigenas.com/comissao-rondon/>

Precisamente o que ocorreu com os povos indígenas do nordeste que, devido à localização em uma área de colonização antiga e à miscigenação cultural, foram considerados como “índios aculturados” no decorrer do século XX, e entendidos como semelhantes aos trabalhadores rurais sertanejos, sem direito à terra.

Não obstante, o antropólogo João Pacheco de Oliveira, no final dos anos 1990, defendeu a ideia de que as lacunas etnográficas e os vazios da historiografia, que certamente contribuiriam aos discursos

²⁵ Claudio, Orlando e Leonardo Villas Boas foram atores muito importantes na criação do Parque Nacional Indígena do Xingu, talvez a reserva mais importante das Américas. Como indigenistas é necessário destacar que assumiram o viés pacifista de Rondon, porém não visavam essa pacificação com vistas a transformar os índios em trabalhadores rurais. Pelo contrário, devido ao aprendizado por meio do contato direto com essas culturas, lutaram para que os indígenas da região fossem respeitados por sua integridade física e também cultural.

do poder, não eram suficientes para explicar a questão indígena da região.

Esse antropólogo propôs discutir as teorias de etnicidade e os modelos analíticos utilizados para questionar a visão que qualificava os índios do Nordeste como “aculturados”, “misturados” ou “mestiçados”, já que todos estes adjetivos eram usados sem aspas por importantes órgãos estatais e pesquisadores (OLIVEIRA, 1998: pp. 47-77).

Cabe destacar que, apesar de ser mais nítido no nordeste sertanejo, a maioria dos povos indígenas sofrem com esse tipo de preconceito relacionado ao desconhecimento de um longo processo de miscigenação.

A interculturalidade é uma das vias que permite o entendimento das raízes indígenas do Nordeste, assim como os povos existentes na região atualmente.

No Nordeste, durante praticamente todo o século XX, os índios foram deslocados dos grandes debates da antropologia. Isto ocorreu graças ao alto grau de incorporação na economia e nas sociedades regionais em que tradicionalmente se encontram. Essa realidade começou a mudar de perspectiva a partir de fatos de natureza política, quando os povos indígenas do Nordeste, que eram reconhecidos como índios pela etnologia, não tinham seus territórios demarcados e passaram a exigir ao Estado e aos órgãos indigenistas competentes a demarcação legal de seus territórios com base na Constituição de 1988 (OLIVEIRA, 1998: pp. 47-77). Além disso, houve importantes processos de reafirmação e resgate cultural indígena que trataram de desnaturalizar a “mistura”, dando passo ao entendimento de uma nova re(existência) indígena na região.

Um bom exemplo disso é o caso do povo Tupinambá de Olivença (Ilhéus- BA), onde fora realizada uma pesquisa de campo para esta

tese, assim como participar de diversas manifestações político, culturais e ativistas em São Paulo, referentes à luta travada com o Estado brasileiro pela demarcação territorial em Olivença.

O povo Tupinambá passou por diversas tentativas de etnocídio e genocídio ao longo dos séculos. Estas tentativas tragicamente seguem nos dias de hoje, apesar de muitas lutas e resistências para seguir existindo. Atualmente, a principal comunidade Tupinambá encontra-se em Olivença que conta com aproximadamente 4.500 indígenas moradores da região que se dividem em varias aldeias governadas por 14 caciques (Homens e mulheres) porém há tupinambás vivendo em todas as regiões do Brasil. O histórico de ocupação naquela região se remonta há muito tempo antes da chegada das frotas portuguesas ao país.

Um dos fatores de apagamento da cultura Tupinambá se explica devido à localização em uma área de colonização antiga e à miscigenação cultural. Porém, não se pode esquecer todas as distorções criadas pelas artes visuais, realizadas pelos viajantes europeus que pretendiam legitimar os estereótipos de “selvagens”, assim como o etnocídio legitimado pela literatura romântica indianista, já que ambos reforçam a ideia de extinção do povo Tupinambá.²⁶

Os Tupinambás foram considerados “índios aculturados” no decorrer do século XX, já que o “Estado retirou-lhes seus direitos indígenas diferenciados a partir do fim do século XIX em função das restrições dos órgãos oficiais para designar quem era ou não indígena” (ISA, 2017: s/p). Dessa forma, foram entendidos como “caboclos” e, portanto, semelhantes aos trabalhadores rurais sertanejos, sem direito à terra.

Apesar de que nunca tenha existido um abandono da condição indígena, somente depois da Constituição de 1988, surgiram as

²⁶ Ver Capítulo 1 desta tese, acerca da “Construção cultural da imagem do Índio”.

bases para o reconhecimento da cultura indígena tupinambá e dos seus territórios. Assim, em 2001 os Tupinambá de Olivença foram reconhecidos como indígenas oficialmente pela Fundação Nacional do Índio – FUNAI (ISA, 2017). Porém, isso não inibiu preconceitos da população local, tais como as acusações de “falsos índios”, por parte da elite da região e outros setores políticos do poder. Segundo Maria Yakuy Tupinambá:

Não existe “Índios de Verdade e/ou Índios de Mentira”, existem pessoas ou indivíduos que se unem culturalmente, oriundos de uma história sangrenta de violações dos seus direitos, muitos tiveram sua identidade sequestrada e perda total do território, e hoje, tentam reconstruir sua verdadeira história porque conseguiu guardar em sua memória resquícios silenciados pelo medo que foi imposto a seus antecessores. (TUPINAMBA, YAKUY, 2018: s/p).

Sobre isso, é instigante observar os vários movimentos contemporâneos de etnogênese do Nordeste, nos quais vários grupos indígenas considerados extintos reaparecem afirmando suas origens em aldeamentos missionários do período colonial. No caso de Olivença, cabe referir o aldeamento jesuítico de Nossa Senhora das Escadas. São os índios “mestiços” que, invisibilizados por conjunturas políticas desfavoráveis no século XIX, reaparecem hoje, evidenciando que metamorfoses étnicas e culturais não significam necessariamente a extinção de identidades indígenas (ALMEIDA, 2009: p. 106).

Contudo, apesar da FUNAI ter aprovado um relatório que delimitou a Terra Indígena (TI) Tupinambá em aproximadamente 47 mil hectares, em 2009, após muita pressão e luta política por parte dos indígenas, o então Ministro da Justiça, José Eduardo Cardozo não assinou a portaria declaratória da TI para dar continuidade ao processo legal para a demarcação – conforme rege a Constituição (ANGATU, 2015). De tal forma que os Tupinambás de Olivença decidiram iniciar os processos chamados de “retomada” (FERNANDES ALARCON, 2013) do seu território tradicional, ou

seja, uma auto-demarcação devido à morosidade do Estado que não cumpre com o seu dever de demarcar e proteger o território (MATOS, 2011). Desde então, as *retomadas* têm sido o principal meio de luta e resistência dos Tupinambás nos últimos anos, o que intensificou os conflitos, o aumento da violência e das mortes, assim como a criminalização de indígenas por parte do Estado e dos círculos de maior poder econômico que ocupam a região.

Durante a pesquisa de campo para esta tese, junto aos Tupinambás de Olivença, o autor desta tese conheceu e interagiu com alguns caciques da região. Num desses encontros, foi apresentado, por Del Bijupira (amigo e guia indígena), ao cacique Gildo, uma importante liderança tupinambá que se encontra à frente de alguns processos de *retomada*. Após explicar que estava fazendo uma pesquisa sobre a luta política dos povos indígenas, o cacique agradeceu à presença deste pesquisador e afirmou que o trabalho de divulgação da luta tupinambá era importante, mas afirmou também que “os processos de *retomada* eram feitos com muita luta, na raça, com muito suor e enfrentando muitos conflitos e emboscadas”. Depois disso, o cacique Gildo concedeu autorização para que a aldeia *Taba Gwarini Atã* pudesse ser visitada e sugeriu que se subisse até o areal, que também se encontra dentro do território de *retomada* dos Tupinambá.



Figura 39 – Ocas na aldeia Gwarini Taba Atã. Território de retomada dos índios Tupinambá, liderados pelo cacique Gildo. Foto: Luis Quesada, 2017.



Figura 40 – Oca de taipa na aldeia Gwarini Taba Atã. Território de retomada Tupinambá. Foto: Luis Quesada, 2017

A aldeia *Taba Gwarini Atã* é um território marcado por conflitos. Lá se encontra um enorme areal onde muitos caçambeiros e empresas locais exploram o local sem autorização, realizam a extração de areia para comercializar na área de construção. Os indígenas também utilizam-se da areia, porém não se trata de um extrativismo pesado, somente para a construção dos próprios nativos, verdadeiros donos do território.



Figura 41 – Vista panorâmica do areal. Aldeia Taba Gwarini Atã. Foto: Luis Quesada, 2017.

Entre os objetivos dessa pesquisa de campo estava documentar e conhecer os processos de *retomada* tupinambá, tanto quanto participar da “*XVII Caminhada Tupinambá*”, uma importante manifestação político-cultural dessa população indígena, que ocorre anualmente para fomentar a visibilidade de suas lutas. Este pesquisador foi convidado para participar do evento ativista em

encontros anteriores, realizados em São Paulo pelo professor Casé Angatu Xukuru Tupinambá²⁷.

Em 2017, a Caminhada também foi precedida pelo “1º Acampamento Terra Livre Sul da Bahia”, nos dias 21 e 22 de setembro, realizado no centro de Ilhéus, ao lado da catedral de São Sebastião. Houve diversas manifestações, falas, cânticos e caminhadas, onde milhares de indígenas tupinambás e de outras etnias, assim como apoiadores de todos o Brasil e do exterior, caminharam pelas ruas do centro da cidade, entoando cânticos e demonstrando união na luta pelos seus direitos originários.



Figura 42 – Acampamento Terra Livre Sul da Bahia. Foto: Luis Quesada, 22 de setembro de 2017.

Nessa oportunidade, pôde-se comprovar que existe um engajamento político extraordinário entre as comunidades indígenas no Brasil de hoje. As ferramentas de comunicação atuais, como internet e os aparelhos celulares, permitiram uma nova articulação entre as

²⁷ Professor do curso de graduação em História na Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC, em Ilhéus, na Bahia, e do Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Jorge Amado – PPGER-UFSB-CJA, em Itabuna, também na Bahia. Casé é doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU/ USP, mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP e graduado em História pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP.

comunidades que se unem cada vez mais para apoiar as lutas indígenas contra os retrocessos que tramitam no Congresso e no Senado brasileiro, além de lutas mais antigas relativas aos processos históricos opressores contra essas populações. A interconexão virtual opera mudanças na vida real desses povos, que cada vez mais estão interconectados numa rede de ativismo e luta conjunta. Em Olivença pôde-se conhecer a sede da ONG *Thidêwá* – que, desde 2001, vem criando projetos culturais para difusão cultural indígena; contando ativamente com indivíduos indígenas para forjar os conteúdos de identidade e expressão criativa, como por exemplo, a série de livros digitais “Índios na visão dos Índios”, que podem ser baixados no site da organização²⁸. Diversos projetos foram realizados por grupos indígenas mediados pela tecnologia. Isto permitiu um fortalecimento das identidades, memórias, culturas e direitos.

A tecnologia social viabilizou o diálogo dos indígenas com outras comunidades do Brasil e do mundo, mediante projetos como o site *Índios Online*²⁹, que nasceu em 2004 e contou também com a parceria da *Thidêwá* e do Ministério da Cultura, entre outros apoiadores. O site promove o diálogo intercultural, valorizando a diversidade, trazendo informação e comunicação para vários povos indígenas e para a sociedade de forma geral. Entre seus objetivos estão a pesquisa e o estudo das culturas indígenas; o resgate da preservação, atualização, valorização e projeção das culturas indígenas. O site está repleto de artigos, fotos e vídeos sobre culturas indígenas. Entre elas, a cultura tupinambá mantém uma forte presença, entre outros grupos indígenas voluntários, que buscam o desenvolvimento humano, cultural, social e econômico.

Além de compreender os usos da tecnologia atual por parte do povo Tupinambá, um dos objetivos principais desses trabalhos de campo foi conviver com os membros das aldeias para conhecer seus modos

²⁸ Disponível em: <http://www.thydewa.org>

²⁹ Disponível em: <http://www.indiosonline.net/>

de vida e suas necessidades e atividades. Neste sentido, tentando ser útil, este pesquisador trabalhou na roça, lado a lado, carpindo e plantando junto à Tiago Kaluanã Tupinambá, na aldeia *Acuípe do meio*. Nessas atividades aprendeu-se uma diferença substancial na forma de entender a agricultura por parte dos indígenas: para eles é vital manter a natureza, o meio ambiente e a floresta em pé. Eis que as roças dos Tupinambás são feitas entre as árvores e no meio da mata, sem a necessidade de desmatar para poder plantar. Respeitam-se as árvores já existentes e podam-se somente a “capoeira”³⁰ (a menos que seja inevitável, por questão de segurança, a poda ou corte de uma árvore). Esse princípio corrobora o quanto se é preciso aprender com os povos indígenas na questão de preservação da natureza e do equilíbrio sustentável com relação à agricultura (Figura 43).



Figura 43 – Tiago Kaluanã Tupinambá trabalhando em sua roça de milho e aipim. Observe-se as árvores ao redor da roça e a preservação da Mata Atlântica. Foto: Luis Quesada, setembro de 2017.

Também com Tiago Kaluanã, realizaram-se algumas incursões pela densa Mata Atlântica da região. Sem dúvida, o território indígena Tupinambá de Olivença representa um dos lugares de maior

³⁰ Trata-se de uma vegetação rasteira e secundária. O termo, originário do tupi, define o mato que nasceu no lugar de vegetação cortada. Significa, literalmente, "mato do passado", de *ka'a* ("mato") e *uera* ("do passado").

preservação da tão desrespeitada Mata Atlântica. Nessas experiências com Tiago, o autor desta tese teve a enorme felicidade, como amante dos animais e da biodiversidade, de ter alguns encontros inusitados, que representam não somente a fauna existente na região, mas principalmente como muitos animais voltaram a habitar essas matas após os processos de retomada dos Tupinambás e o reflorestamento de região por parte dos índios. Dentre os animais observados, relata-se desde uma família de macacos saguís, que Tiago alimenta com frutas regularmente nos quintais de sua casa, até a visita de um simpático bicho preguiça que estava se alimentando de folhas de Umbaúba (Fig.45), também nos arredores de sua casa. Vale lembrar que este animal corre risco de extinção nas regiões de Mata Atlântica. Outro exemplo dessa diversidade maravilhosa foi o encontro com uma fascinante aranha-espinhosa (*Micrathena schreibersi*), que Tiago localizou no meio da Mata, causando grande admiração por sua rara beleza. Mas, a partir disso, pergunta-se: como ele sabia que essa aranha é inofensiva aos seres humanos? De fato a sabedoria, vem antes que o conhecimento.



Figura 44 – Aranha-espinhosa (*Micrathena Schreibersi*) da Mata Atlântica. Foto: Luis Quesada, setembro de 2017.



Figura 45 – Bicho-preguiça avistado na Mata Atlântica, em Olivença, aldeia Acuípe. Foto: Tiago Tupinambá, setembro de 2017.

Outro companheiro indígena com o qual este pesquisador teve a felicidade de conviver e aprender foi Boni Tupinambá, motorista da Secretaria de Saúde Indígena (SESAI), filho da cacique Ivonete Indiara Tupinambá, uma importante liderança da região. Nesse convívio pôde-se compreender que as dificuldades que enfrentam os Tupinambás em seu cotidiano são enormes, dentre elas a difícil locomoção entre as aldeias e a escassez de recursos nos transportes, tais como a falta de veículos especializados na área de

saúde, como também a falta de ônibus e caminhões, incluindo ainda a necessidade de manutenção para os que já estão em uso.

Precisamente essa dificuldade de locomoção foi um dos motivos que conduziu o parceiro indígena, Katu Tupinambá³¹, professor da Escola Estadual Indígena Tupinambá, a organizar outro núcleo escolar de educação na aldeia *Abaeté*, justamente por conta da dificuldade de muitos alunos em chegar até a escola central dos Tupinambá. Essa escola fora visitada pessoalmente, e por certo, pode-se alegar que é de beleza e singularidade incriveis, desde o projeto arquitetônico, que representa a *indianidade* tupinambá em sua planta circular central, até a disposição das salas e a existência de um acervo de museu da cultura tupinambá. No museu havia um jornal emoldurado que contava a notícia de como os Tupinambás de Olivença exigiram o retorno do manto tupinambá exposto no Brasil no ano 2000, durante as comemorações dos 500 anos da invasão dos portugueses. Esse manto havia sido emprestado para a ocasião pelo governo da Dinamarca (onde se encontra atualmente, já que os Tupinambás, apesar de contarem com o apoio de universidades e outras organizações, não tiveram sucesso em resgatar o manto sagrado).

Apesar de tudo, a escola central tupinambá se encontra verdadeiramente afastada para alguns alunos da região e, por conta dos difíceis trajetos sobre estradas de terra, principalmente com as chuvas, o professor Katu e cacique Ivonete decidiram criar um núcleo escolar na aldeia *Abaeté*, justamente no período em que estava-se desenvolvendo a pesquisa de campo em Olivença. A fim de ajudar com as melhorias do aspecto exterior das salas de aula, decidiu-se levar adiante um projeto de pintura do qual participaram alunos e moradores da aldeia.

³¹ Professor da Escola Estadual Indígena Tupinambá de Olivença, onde ministra aulas de Tupi e de Matemática.



Figura 46 – Pintura exterior da escola indígena tupinambá da Aldeia Abaeté. Ito Tupinambá (à esquerda) e Luis Quesada (à direita). Foto: Katu Tupinambá, 2017.



Figura 47 – Katu Tupinambá aplicando a técnica de pintura do stencil na parede da escola indígena tupinambá da Aldeia Abaeté. Foto: Luis Quesada, 2017.

O trabalho artístico esteve focado na memória, ancestralidade e identidade do povo indígena Tupinambá de Olivença. Por este motivo, a escrita em Tupi do nome da escola “ÎANDE ABA ABATÉ M’BOESABA TUPINAMBÁ”, que significa “Nossa Escola Tupinambá da aldeia Abaeté”. E o uso das cores vermelho e preto, que simbolizam o uso do urucum e do jenipapo, sagrados na cultura ancestral tupinambá, utilizados normalmente nas suas pinturas corporais, sejam festivas, ritualístico-religiosas ou como

fortalecimento e proteção para os guerreiros e guerreiras desse povo, que tanto tem lutado e batalhado nos últimos séculos para seguir resistindo e existindo.

Finalmente, não foi possível que o autor desta tese colaborasse com a finalização de todas as pinturas devido às chuvas que também dificultavam o acesso a partir da aldeia *Taba Gwarini Atã*, onde estava instalado, até a aldeia *Abaeté*. Apesar disso, soube-se que os moradores e alunos finalizaram o projeto de pintura, assim como outras melhorias estruturais, sendo que a escola da aldeia *Abaeté Tupinambá* foi aprovada pelos órgãos responsáveis para exercer suas funções diferenciais como escola indígena, promovendo a interculturalidade no ensino.

No dia 24 de setembro de 2017, pôde-se participar da “XVII Caminhada Tupinambá”, realizada em memória aos mártires do massacre do rio Cururupe, que recorda os índios mortos na *Batalha dos Nadadores*, chacina comandada pelo 3º Governador Geral do Brasil, Mem de Sá, em 1559, contra os índios Tupinambá. A batalha deixou aproximadamente 7 km de corpos estendidos pela praia, cujo sangue dos mortos tingiu as águas do mar do Cururupe de vermelho. Sangue indígena derramado pelas mãos “cristãs” europeias, que invadiram este território. Por este motivo, a Caminhada faz um percurso de aproximadamente 7 km entre a rodovia de Ilhéus-Una, no trecho entre Olivença e Cururupe.

O ato de lembrar, de recordar as tragédias vividas pelo povo Tupinambá demonstra que o valor da oralidade, da transmissão do conhecimento pela palavra falada ou cantada reforça o sentimento de pertencimento e a identidade desse povo tão forte e tão capaz de seguir adiante após 519 anos de opressão, genocídios e exclusão. Outro exemplo dessa fortaleza foi encontrado no companheiro e guia indígena Del Bijupira, com quem este autor fez a Caminhada lado a lado. Aquela foi a primeira vez que Del enfrentava o longo trajeto, andando com o apoio de suas muletas, já que perdera uma perna

em 2011, após ser baleado quando preso. Sua prisão é um exemplo dos processos de violência e criminalização que sofrem os Tupinambá nos processos de auto-demarcação dos seus territórios.

A Caminhada também faz memória da vida do caboclo índio Marcelino, que, nas décadas de 1920 e 1930, lutou contra a invasão dos não-índios no território tupinambá, pois aqueles tomavam as terras indígenas. Marcelino era representado, tanto pelas elites cacauzeiras da região como pela imprensa, como um assassino, bandido e comunista. Esse indígena foi perseguido, preso e torturado até que ocorreu seu desaparecimento:

A “revolta de Marcelino” ocorreu, segundo os anciões, por causa da construção da ponte sobre o rio Cururupe, que ele era contra, porque Marcelino sabia que a ponte facilitaria as invasões às terras de Olivença, por este motivo lutou para evitar o contato dos brancos com os índios de Olivença. (FERREIRA DOS SANTOS; TUPINAMBÁ, 2012: pp. 5-6).

Hoje Marcelino é um símbolo da luta Tupinambá, uma figura muito admirada pelos indígenas da região. Ele é recordado na Caminhada Tupinambá como um mártir.

Na jornada de 2017, debaixo de chuva e sol ardente, caminharam juntos aproximadamente 2000 indígenas e aliados, fechando-se a rodovia entre Ilhéus e Una. Apesar de pacífica, houve protestos de moradores não indígenas da região e tentativas da polícia local de liberar a rodovia, mas a forte presença indígena fez com que a polícia recuasse e dessem passo para a continuação da Caminhada.

Na linha de frente, os Tupinambás portavam uma faixa de abertura contra a tese do Marco Temporal: “A nossa história não começa em 1988 – Não ao Marco Temporal” (Figura 48). Tal tese teria como resultado restringir genericamente o direito constitucional de demarcação de terras e territórios tradicionais de povos indígenas e comunidades quilombolas, caso elas não comprovassem a ocupação das áreas reivindicadas na data da promulgação da

Constituição de 1988. Isso desconsideraria todos os processos de expulsão e migração sofrido por essas comunidades ao longo dos séculos.



Figura 48 – XVII Caminhada Tupinambá, Rodovia Ilhéus-Uma, Bahia. Foto: Mauricio Pinheiro, 2017.

Ao final do percurso, na praia do Cururupe, os Tupinambás realizaram um enorme *Porãncy*³². Posteriormente, ouviu-se as falas dos anciãos, depois dos caciques e todos aqueles que quisessem falar como os aliados e convidados. Nas falas, a grande maioria abordou a urgência na demarcação do território Tupinambá, que, apesar de já haver superado todos os processos demarcatórios, segue sem ser assinada. A morosidade do procedimento, por parte do governo federal e de suas instituições, trouxe um intenso processo de criminalização sobre as lideranças, já que, conforme recorda Casé Angatu:

Após a publicação no Diário Oficial da União do “Relatório Circunstanciado de Delimitação da Terra Indígena Tupinambá de

³² O *Porãncy* Tupinambá é um ritual sagrado, onde os presentes estabelecem uma comunhão coletiva com a mãe terra. Ajoelhados e com uma das mãos no chão, entoam alguns cânticos junto ao soar dos maracás, cantados em língua tupi.

Olivença”, em 20 de abril de 2009, aumentou a situação de difamação, perseguição e repressão sobre os índios. Em 2010, foram presos o Cacique Babau e seus irmãos Índio Givaldo e Índia Glicélia. Em fevereiro de 2011 foi a vez da Cacique Maria Valdelice (Jamopoty). Em abril de 2011 foram presos: Cacique Gildo, Índio Mascarrado, Índio Del, Índio Maurício, Índio Nil. O Índio Del perdeu mesmo a perna após um tiro quando de sua prisão. (ANGATU, 2015: s/p).

De fato, junto à urgência de demarcação territorial, o processo de criminalização das lideranças Tupinambás, a violência e as violações dos direitos indígenas foram os temas de maior presença nas falas dos representantes do povo Tupinambá. No final das falas todos repetiram várias vezes em voz alta: “DEMARCAÇÃO JÁ! ”.

3.3. Artivismo Indígena contemporâneo

O ativismo mais impactante realizado pelas lutas indígenas contra o Estado e as grandes corporações extrativistas, assim como contra a desconstrução do pensamento colonial existente em muitos âmbitos educacionais ou na mídia, é sempre aquele ativismo elaborado pelos próprios indivíduos indígenas dentro dos mais variados contextos. Foi graças a eles que este autor teve um contato mais amplo com as causas indígenas. Assim sendo, pôde-se conhecer casos de como esse ativismo é necessário em vários âmbitos da vida contemporânea. Um exemplo atual é o destacado trabalho de Daniel Munduruku na literatura infantil. Trata-se de um ativismo cultural pela valorização das populações indígenas e de seus saberes ancestrais. Seus textos, dedicados às crianças, muitas vezes baseados em mitos e contos dos povos originários, desvinculam do imaginário popular infantil a ideia do “índio” genérico, que pertence ao folclore brasileiro e ao passado histórico do país.

Por outro lado, atendendo à área de pesquisa em artes visuais, há importantes artistas contemporâneos indígenas no Brasil, atuando

no âmbito das artes plásticas dentro de circuitos de arte contemporânea, como representantes desse ativismo decolonial.

Dentro desta tese, interessa particularmente aqueles artistas indígenas que promovem a reflexão crítica sobre questionamentos históricos e políticos relacionados às causas indígenas e seus conflitos. Refere-se aqui àqueles artistas que utilizam estratégias de criação decolonizadoras da questão indígena no Brasil, que reivindicam, portanto, os mais variados espaços para realizar uma manifestação política em favor das causas indígenas.

No dia 23 de outubro de 2017, durante o *7º Encontro Internacional de Grupos de Pesquisa Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia & Realidades Mistas 2017 – Excessos e Escassez*, realizado no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, este pesquisador teve a oportunidade de ser mediador durante a palestra do artista indígena Denilson Baniwa. Pertencente à etnia Baniwa³³, nascido no Rio Negro e criado na aldeia Darí, posteriormente conhecida como a comunidade Baturité/Barreira, Denilson é artista visual, *designer*, ilustrador e comunicador, web ativista e ativista dos direitos indígenas.

Denilson Baniwa é cofundador da *Rádio Yandê*, junto à Anapuaka Muniz Tupinambá. Trata-se da primeira rádio indígena online do Brasil – importantíssima hoje, no que tange ao aspecto educativo e cultural dos povos indígenas, que tem como objetivo a difusão da cultura indígena através da ótica tradicional, mas agregando a velocidade e o alcance da tecnologia e da internet. Todos os seus conteúdos são produzidos com o protagonismo indígena. Evidentemente, seus ouvintes não são somente indígenas, pois

³³ Os Baniwa vivem na fronteira do Brasil com a Colômbia e Venezuela, em aldeias localizadas às margens do Rio Içana e seus afluentes, Cuiari, Aiari e Cubate, além de comunidades no Alto Rio Negro/Guainia e nos centros urbanos de São Gabriel da Cachoeira, Santa Isabel e Barcelos (AM) (POVOS INDIGENAS NO BRASIL, 2019). Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Baniwa>

possui espectadores em diferentes países, sendo uma ferramenta importante para a divulgação do conhecimento, pensamento e ideologias indígenas.

Nos trabalhos artísticos de Denilson Baniwa vê-se um marcante caráter político ativista indigenista, e no marco desta tese é possível destacá-lo como um importante artista indígena. Veja-se algumas obras.

Ao retratar Pedro Álvares Cabral como um pirata (Fig. 49), Denilson Baniwa deixa clara a posição desde onde está falando – sua condição de indígena torna a leitura da imagem duplamente subversiva. Trata-se de uma voz em primeira pessoa que faz uma crítica importante ao episódio histórico que legitima o “descobrimento” do Brasil.



Figura 49 – “DECOLONIZE o descobrimento do Brasil” (Denilson Baniwa, design gráfico, 2017).

Por outro lado, na série de trabalhos *Alvos Vivos* (2017) (Fig. 50-51), Baniwa realiza uma crítica imagética à violência acometida contra os

indígenas no ano de 2016, no Brasil. Indignado diante das mortes de 118 indígenas assassinados, seu trabalho demonstra que esta é só uma face da violência com que seres humanos indígenas têm que sobreviver todos os dias. Dentre elas, cabe destacar a violência moral, psicológica, sexual, sanitária e institucional como, por exemplo, a falta de atendimento social e médico que mata a mulheres indígenas em todo o país (Fig 51). Nesse trabalho, na cabeça das figuras, o artista cria um alvo com um jogo de palavras serigrafadas: “alvos” (vertical) e “vivos” (horizontal). No alvo serigrafado no corpo das “vitimas”, aparecem as palavras “indígenas” (horizontal) e “indigentes” (vertical). Baniwa realiza uma crítica à violência explícita enfrentada por indígenas em todo o Brasil, especialmente pelas mulheres.



Figura 50 – “Escolha o que lhe parece menos doloroso para matar um índio: Bíblia, arma, suborno ou a indiferença”, Série Alvos Vivos (Denilson Baniwa, 2017). Estudo espacial para esquema de montagem da Instalação, dimensões variáveis, figuras indígenas de acrílico recortado eletronicamente e serigrafado.



Figura 51 – “Falta de atendimento social e médico que mata mulheres indígenas em todo o país”, Série Alvos Vivos (Denilson Baniwa, 2017; acrílico recortado eletronicamente e serigrafado, 160cm de altura).

Outros trabalhos relevantes por seu carácter artista indígena foram expostos na exposição individual *Terra Brasilis: o Agro não é pop!*, celebrada no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense –

UFF, curada por Wallace de Deus e Pedro Gradella, que ocorreu em abril de 2018. O próprio título da exposição já deixa clara sua posição contrária ao desenvolvimento agropecuário brasileiro e realiza uma crítica subversiva com relação à propaganda *Agro é pop*, da Rede Globo de Televisão.

O artista indígena apresenta diversas lutas contra as *colonialidades do poder* existentes no Brasil. Entre as obras expostas, há uma presença da religiosidade indígena Baniwa que rebate o silenciamento das manifestações religiosas indígenas desde quando tiveram início as missões jesuíticas, e que tristemente persistem com a expansão evangélica de hoje (vê-se, assim, como não foram capazes de extinguir as cosmovisões indígenas). Isto fica evidente na obra *Waferinaipe ou Os antigos heróis do universo que abriram o umbigo do mundo* (Figura 52), baseada em um mito de origem da fundação do mundo e da humanidade.



Figura 52 – “Waferinaipe ou Os antigos heróis do universo que abriram o umbigo do mundo” (Denilson Baniwa, 2018; pintura acrílica sobre tecido, 160cm x 200cm).

No entanto, a principal crítica realizada por Denilson Baniwa está centrada no agronegócio brasileiro, na denúncia da mortandade, via monocultura, tanto de animais como das populações indígenas que sofrem com o envenenamento de agrotóxicos nas grandes produções agrícolas do país (Figura 53).



Figura 53 – “Ekúkwe (a terra envenenada e com odor de morte)” (Denilson Baniwa, 2018; acrílico sobre tecido, 160cm x 250cm).

“O artista conta que só mesmo um golpe publicitário conseguiria fazer o agronegócio (latifúndio modernizado, o que há de mais velho no Brasil) passar por pop” (IMBASSAHY, 2018, Jornalistas Livres: s/p).

Outra vertente exposta pelo artista indígena faz referência, e corrobora o que já fora exposto nesta tese, à “cibercultura indígena no Brasil”. Ele apresenta uma série de pinturas onde pode-se ver as apropriações por parte da população indígena das diferentes tecnologias existentes. Algumas pinturas estão repletas de ironia e sarcasmo, no próprio incentivo que o artista faz desses usos e

apropriações. Como exemplo, destaca-se a obra “Curumim”, guardador de memórias (Figura-54).



Figura 54 – “Curumim, guardador de memórias” (Denilson Baniwa, 2018; acrílico sobre tecido, 160cm x 200cm).

Sobre essa obra, o artista relata uma descrição de quais foram as suas inspirações e o ponto de partida do processo criativo dessa interessante pintura:

Releitura de uma famosa capa da Revista Times, em que aparece o Steve Jobs com um novo modelo do MAC: “a capa é icônica por ser um marco do avanço tecnológico e, inclusive, cultural: ele está segurando o computador e ao mesmo tempo em que ostenta outros itens de sua cultura indígena”. Ele consegue ter acesso à tecnologia, ter conhecimento do que é tecnologia e não deixar de ser índio por isso, pois se os índios de hoje não têm acesso à tecnologia e conhecimento irão morrer. Hoje o único jeito de defender suas terras e seus direitos constitucionais, bem como guardar seus conhecimentos, sua memória e, não menos importante, se comunicar entre os povos e a sociedade envolvente, é dominar as tecnologias existentes. (BANIWA, 2019, PREMIO PIPA 2019; s/p³⁴)

³⁴Disponível em: <http://www.premiopipa.com/denilson-baniwa/> Acesso em 06/2019

Denilson é um exemplo vivo do domínio dessas novas tecnologias. Suas obras não se restringem somente ao âmbito da pintura ou do *design*, mas compreendem também uma imersão em diversas técnicas contemporâneas de arte, contando com a expressão dos meios tecnológicos. Um exemplo desse calibre são as projeções de seus *Petroglifos* em grandes edifícios na metrópole de São Paulo (Figura 55).



Figura 55 – “Petroglifos na Selva de Pedra” (Denilson Baniwa, 2019; projeção à laser na cidade de São Paulo, tamanhos variáveis).

Denilson Baniwa também reivindica em seus discursos a antropofagia como pensamento indígena apropriado por Oswald de Andrade. Parece que há uma reapropriação da apropriação oswaldiana em muitas das suas manifestações artísticas. No decorrer dos tempos, inclusive desde a modernidade até hoje, a arte indígena nunca foi tida como contemporânea, e agora, após quase um século da *Semana de 22*, diversas leituras antropofágicas inspiram os artistas indígenas ou indigenistas em seu ativismo artístico, funcionando como estratégias de afirmação política para a descolonização estética e cultural.

Um trabalho de arte e ativismo relevante neste sentido foi a performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de SP* (Figura 56), realizada no pavilhão da Bienal de São Paulo durante a 33ª Bienal, quando fora incorporada a figura mítica do *Pajé-Onça*, o artista crítico abertamente a “História da Arte” e os usos e abusos da imagem do “índio” que estavam presentes nessa mesma Bienal – em forma de antecedentes históricos do passado ocidental; em imagens de grande formato em preto e branco, que desprezavam o presente dos povos indígenas.



Figura 56 – “Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo” (Denilson Baniwa, 2018; performance, HD vídeo, 16:9, cor, som, 15’). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI>

É vital compreender que o modernismo brasileiro encontrou nos indígenas, ou melhor, em suas manifestações culturais, o seu combustível estético! E não se refere aqui somente ao *Manifesto Antropófago*, mas também à figura de *Macunaíma*. Somente por este fato, os artistas indígenas contemporâneos deveriam estar muito mais presentes na cena artística contemporânea brasileira e internacional.

Justamente a figura de *Macunaíma* foi reivindicada pelo artista

indígena Jaider Esbell, da etnia Makuxi³⁵, alegando a reapropriação pelos índios do herói apropriado por Mário de Andrade. Isto fica evidente em seu livro *Terreiro de Makunaima – Mitos, Lendas e Estórias em Vivências*, obra premiada pela Bolsa Funarte/MinC de Criação Literária, em 2012. A reivindicação artística e mitológica da figura de Macunaíma está sempre presente em seus discursos:

Eu venho como neto de meu avô Macunaíma, mas foi Makunaimí quem me mandou. Me mandou vir saudar os amigos e visitar lugares antes fervidos de uma cultura, em parte, sua. Foi Macunaíma quem também fez essa São Paulo e ele a fez para todos nós! (ESBELL, 2019: s/p).³⁶

De fato, a figura de Macunaíma, provém da cosmogonia indígena Makuxi. Trata-se de um dos dois heróis míticos de sua tradição cultural: “os irmãos Macunaíma e Enxikirang, filhos do sol – Wei –, forjaram num tempo antigo – Piatai Datai – a atual configuração do mundo, conforme revela uma tradição oral compartilhada por esses grupos” (POVOS INDIGENAS NO BRASIL, MAKUXI, 2018, s/p)

Em diversas versões narrativas – *Pandon* –, contam esses povos que *Macunaíma* percebeu entre os dentes de uma cotia, adormecida de boca aberta, grãos de milho e vestígios de frutas que apenas ela conhecia; saiu, então, a perseguir o pequeno animal e deparou com a árvore *Wazacá* – a árvore da vida –, em cujos galhos cresciam todos os tipos de plantas cultivadas e silvestres de que os índios se alimentam. *Macunaíma* resolveu, então, cortar o tronco – *Piai* – da árvore *Wazacá*, que pendeu para a direção nordeste. Nessa direção, portanto, teriam caído todas as plantas comestíveis que se encontram até hoje, significativamente nas áreas cobertas de mata. (POVOS

³⁵ O povo Macuxi é transfronteiriço e vivem na tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana. O idioma Makuxi provém da família linguística *Karib*. Os Macuxi vêm enfrentando, desde pelo menos o século XVIII, situações adversas em razão da ocupação não-indígena na região, marcadas primeiramente por aldeamentos e migrações forçadas, depois pelo avanço de frentes extrativistas e pecuaristas e, mais recentemente, a incidência de garimpeiros e a proliferação de grileiros em suas terras.

³⁶Disponível em <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/05/20/me-anunciando/> Acesso: 03/2018.

Se o Macunaíma de Mario de Andrade representa um *herói sem nenhum caráter* para simbolizar o nascimento mítico da cultura “brasileira” miscigenada, dentro da cultura mítica Makuxi, seus valores parecem ser substancialmente outros, já que representa um dos “filhos do Sol”, além da criação mítica de todas as plantas comestíveis existentes na mata. Evidentemente que seus significados devem ser muito mais amplos também para os indígenas Makuxi, e Jaider Esbell evidencia isto em suas obras.

Jaider Esbell é um artista indígena contemporâneo exemplar para esta tese, pois suas provocações não se referem apenas às apropriações que a cultura hegemônica fez das culturas indígenas. Nesta tese, qualifica-se o seu trabalho como ativista indígena, sendo que algumas de suas manifestações de arte e ativismo realizadas no exterior são excepcionais para reforçar a visibilidade dos conflitos indígenas com relação às críticas formuladas à globalização econômica, ao capitalismo predatório e ao neoliberalismo. Manifestações estas que, através da sua poética indígena makuxi, o convertem num artista sem precedentes na história recente, e um dos principais representantes indígenas que utilizam a arte como ferramenta de denúncia político-social para as causas sócio-ambientais que envolvem os aspectos indígenas. Um grande exemplo disso é a sua performance realizada em Genebra, na Suíça, no mês de abril de 2019, quando Jaider Esbell, conjuntamente a outros colaboradores, entrega ao Banco UBS a “Carta dos Povos Indígenas ao Capitalismo” (Figura 57).

³⁷ Disponível em <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi>



Figura 57 – “CARTA DOS POVOS INDÍGENAS AO CAPITALISMO” (performance coletiva liderada por Jaider Esbell, entregue ao banco UBS, em Genebra, na Suíça, 03/04/2019). Foto: Luna Bayard.

O conteúdo dessa carta é um apelo à “vida com dignidade para todos: homens, animais, minerais, espíritos”. Sua intencionalidade se reflete no convite urgente, para um pensamento sobre o futuro das próximas gerações e da “vida em sua origem”.

Como representante dos povos originários, e através de uma leitura poética-profética, Jaider Esbell se coloca na posição de “última ligação dos seres humanos com a essência da natureza”, mas também dos anciãos de toda terra, alegando que não devem suportar essa grande guerra sozinhos. De forma profética e espiritual, afirma que é capaz de ouvir a voz dos que antes viveram e que o alertaram sobre a arte ser a “nossa grande chance de falar de um modo mais verdadeiro”. Ele apresenta-se, pois, como alguém vindo da grande Amazônia, de onde “os ‘selvagens’ correm para todos os lados sem entender de onde vem o fim do mundo. O fato é que eles sabem, pois podem ver a catástrofe por meio de seus xamãs”. Neste ponto da carta, faz-se uma importante alusão ao pensamento crítico e profético do xamã Davi Kopenawa, o qual presupõe que o céu vai desabar sobre as cabeças daqueles que

seguirem nessa direção:

Lá, nas florestas virgens, as crianças perdem suas mães, seus pais, irmãos e ficam sozinhas morrendo lentamente vagando envenenadas com o lixo da modernidade por todos os lados. O lixo da modernidade que vocês, os homens donos dos bancos, donos do poder que é o dinheiro alimentam com suas poderosas estruturas de destruição que nunca param. Todo o ouro que antes e ainda mais agora são retirados da terra podem hoje formar um grande espelho e lhes mostrar. O brilho dos diamantes, da prata, forma agora um grande espelho onde pode mostrar para quem pode ver os rastros de sangue que a ganância deixa por onde passa. (ESBELL, 2019).³⁸

Finalmente, Jaider Esbell relata, ainda nessa carta, um apelo para que seja escutado o clamor mundial por justiça social, assim como a aceitação do aquecimento global, pois a natureza não mente, as “águas não mentem, o vento não mente e o clima não mente”.

Essa performance simboliza, de fato, um gesto marcante de apelo através da arte, por justiça social e visibilidade dos povos indígenas que sofrem as graves consequências impostas desde altos escalões do poder. Evidentemente, a repercussão disso não muda as coisas de imediato, mas contribui para uma série de reflexões, enriquecendo os debates nacionais e internacionais sobre a questão de tais desigualdades que ocorrem no mundo globalizado, além de penetrar na mídia nacional e internacional, gerando reflexão crítica por meio do ativismo indigenista.

Jaider Esbell não é somente um artista *performer*, o seu trabalho pode ser compreendido numa dimensão multimídia, já que cria desde pinturas em diversos formatos, como por exemplo a série intitulada *It was Amazon (2016) – Era uma vez na Amazônia*, até objetos escultóricos ou intervenções em materiais já publicados, além da produção de textos e outros trabalhos relacionados à gestão cultural.

³⁸ Disponível em <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/04/03/carta-dos-povos-indigenas-para-o-capitalismo/> Acesso em: 05/2019

Nas obras da série *It was Amazon* (2016) estão expostas todas as realidades latentes que, em geral, ninguém deseja ver. As obras questionam a relação do ser humano com a natureza, evidenciando as desavenças “desenvolvimentistas” que acarretam o progresso, por meio do desmatamento, da extinção dos seres vivos ou da poluição das águas dos rios. Essas evidências artivistas ficam claras na obra *O Explorador* (Figura 58).



Figura 58 – “O Explorador” (Jaider Esbell, 2016; caneta posca sobre tela, 29,7 x 42 cm, série *It Was Amazon*).

Outras inquietações, expostas nessa mesma série pelo artista indígena, são os questionamentos sobre a imposição religiosa por parte das igrejas católica ou evangélica, terreno onde sabe-se que ocorrem os piores casos de etnocídio indígena no país. (Figura 59)



Figura 59 – “Você não viu nada!” (Jaider Esbell, 2016; caneta posca sobre tela, 29,7 x 42 cm, série It Was Amazon).

Finalmente, a última obra que gostaria-se de destacar deste artista foi exposta numa exposição coletiva com a artista Claudia Campos, em *Espace Philippe Noiret*, na França, em abril e maio de 2019. A obra intitulada *Carta ao Velho Mundo*³⁹ (Figura 60) trata de um livro de história da arte, onde o artista realiza intervenções em suas páginas, ressignificando suas imagens com conteúdos artivistas indígenas contemporâneo. Em seu *website* o artista conta um pouco dos processos artísticos que conduziram as intervenções no livro, o qual qualifica como *antropografia pura*.

O autor deixa claro que seu gesto simboliza uma “denúncia farta dos séculos de colonização devastadora nas Américas”. Segundo o autor, a pressão global pelo desenvolvimento sobre a natureza leva ao genocídio dos últimos povos nativo da Pan-Amazônia. Dessa forma, exterminando a população autóctone, se legitima a exploração total dos recursos até o subsolo.

³⁹ Disponível em <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/03/20/carta-ao-velho-mundo/> Acesso em: 05/2019

Outro dado fundamental que facilita a compreensão da obra é a forma como esse livro foi encontrado e ressignificado posteriormente. Jaider Esbell explica que o exemplar foi adquirido numa loja de livros rejeitados no nordeste brasileiro – seu conteúdo é de 400 páginas com textos e imagens de pinturas europeias, partindo da arte rupestre. Para o autor, “resgatar um livro de arte é mesmo resgatar o sentido da arte e nela injetar uma força de ressignificação, a política global”. O encontro de arte indígena contemporânea com a ideia da arte sistemática de matriz eurocêntrica se faz ricamente ali, em sua *Carta ao velho mundo*:

Sobrepor os textos e as imagens do clássico na arte com mensagens cheias de energia da floresta é uma forma estratégica de fazer chegar no seu destino algo que antes nos foi enviado, o sentido europeu de arte. A aleatoriedade, se é que cabe o termo, em intervir nas páginas do livro, é sim uma forma de mostrar um pouco o sentimento dos nativos quando é violentamente invadido em seu sentido pleno de ser. Alguém pede licença para invadir e destruir? O que dá pra fazer com tudo isso? (ESBELL, 2019: s/p).

Jaider Esbell pretende com a suas intervenções criar uma dinâmica de resposta ao Velho Mundo, resposta à violência com que foram tratados os povos originários da América. O artista leva adiante suas “provocações” mediante o uso de uma poética da “invasão” dos meios de representação pictórica dos artistas clássicos europeus. Uma “invasão” que não respeita as origens ou as tradições clássicas europeias, assim como não se atenta para toda a estrutura cronológica e linear que sustenta a “nossa” História da Arte.

Sua retórica é simbólica por meio da arte e do ativismo indígena contemporâneo. Essas desconstruções adquirem um duplo sentido e, inclusive, novas leituras sobre a violência imposta aos indígenas histórica e atualmente.



Figura 60 – Livro de luxo com 400 páginas sobre a história da arte, resignificado e sobreposto com arte indígena contemporânea nas obras de Jaider Esbell. Desenhos e textos produzidos com pincel posca. Tamanho: 27cm x 35cm x 4 cm. Peso: 3Kg. Ano: 2018 / 2019.

Para denunciar o genocídio indígena no Brasil, Jaider Esbell realizou uma intervenção na imagem acima. Trata-se de uma pintura barroca, da pintora italiana Elisabetta Sirani, que retrata Herodias com a cabeça de João Batista, que lhe foi entregue numa bandeja de prata. Após a intervenção do artista, a cabeça sob a bandeja corresponde aos padrões de representação de um indivíduo indígena, manifesta-

se, assim, através de sua poética, contra uma parte importante da violência e do extermínio acometido contra as populações indígenas.

3.4. Artivismo Indigenista Contemporâneo

3.4.1. Fotografias de Claudia Andujar

A artista e fotógrafa Claudia Andujar é um grande exemplo de artista ativista das causas indígenas, em sua trajetória realizou várias viagens a partir dos anos 1970 e conviveu um longo tempo com os indígenas Yanomami⁴⁰, dedicando seu trabalho fotográfico a eles. Suas fotografias são o fruto de um trabalho de imersão completa. As fotografias da artista estão carregadas de narrativas poéticas que caminham paralelamente entre a ética e a estética.

No início dos anos 1980, depois de algumas viagens anteriores, Andujar voltou à floresta dos Yanomami acompanhada de médicos que se dispuseram a um trabalho intensivo de vacinação dos indígenas, pois, devido às invasões de seus territórios, o contato com os não-indígenas e a construção de estradas, aqueles não estavam resistindo ao contágio de enfermidades. A tribo não nomeava as pessoas e por este motivo cada indivíduo teve que segurar um número para a sua identificação durante a vacinação. A fotógrafa registrou todo o acontecimento e o trabalho resultou em uma série fotográfica intitulada *Marcados* (Figura 61) (ANDUJAR, 1983).

⁴⁰ Povo indígena amazônico e transfronteiriço que habita regiões entre o Brasil e a Venezuela.



Figura 61 – Fotografias da série “Marcados” (Claudia Andujar, 1983). Acervo pessoal da autora.

A atribuição numérica para que os Yanomami fossem vacinados cumpria a função de identificação, como ocorre nos passaportes ou fichas criminais da polícia. É evidente o peso das múltiplas cargas narrativas que podem trazer as imagens expostas. Reconhece-se aqui a ambiguidade das imagens que recordam, inevitavelmente, o método clássico utilizado pelas autoridades da lei na identificação de “marginais”. Porém, como diz a própria fotógrafa: “eles estavam sendo marcados para viver, não para morrer” (MOLINA, 2009, s/p). Entretanto, é indiscutível a crítica histórica implícita que revela como foram tratados os povos indígenas no decorrer dos últimos cinco séculos. Cabe destacar que Andujar é uma das fundadoras da ONG pró-Yanomami, *CCPY*, e que seu trabalho deve ser qualificado como artista indigenista, pois com sua arte promove o debate dentro das causas que refletem as lutas históricas, políticas e culturais do povo Yanomami.

Outra exposição relevante da artista, na mesma linha, é a internacional *Yanomami l'esprit de la forêt* (*Yanomami, o espírito da floresta*), organizada pela *Foundation Cartier pour l'art contemporain* e instituições colaboradoras, como *Survival International*, celebrada em 2003, em Paris (FOUNDATION CARTIER, 2003), e um ano mais tarde no Rio de Janeiro (CCPY, 2007). Ali, o discurso elaborado girava ao redor da cosmologia e dos rituais xamânicos dos

Yanomamis e na forma que esses possuem para conceber as imagens, gerando assim um diálogo intercultural com a arte contemporânea, resistindo às práticas museológicas habituais e explorando novas políticas de representação dos indígenas Yanomami (Figura 62).

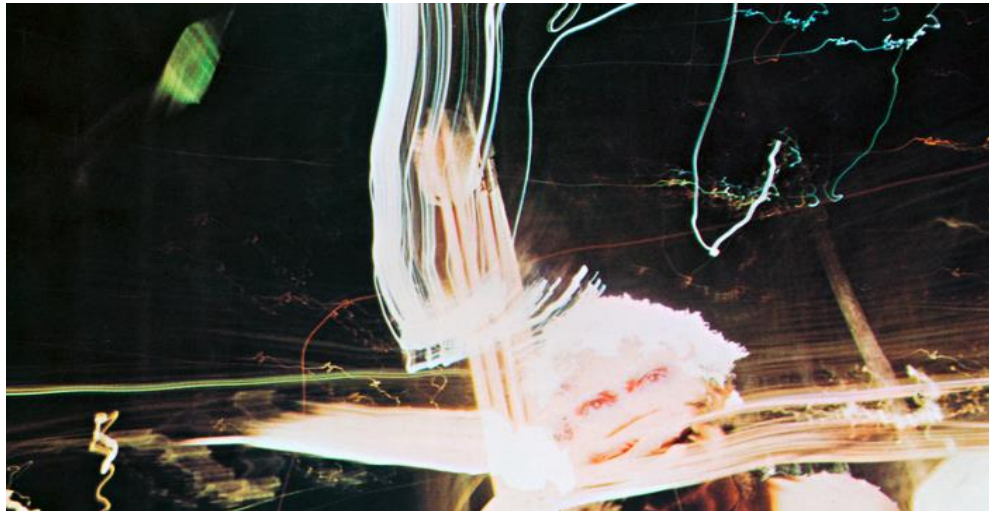


Figura 62 – “Yanomami, 1972”, Exposição “Yanomami l’esprit de la forêt”. Foto: Claudia Andujar, 2004.

Na exposição *Yanomami l’esprit de la forêt* trabalharam 13 artistas de diferentes nacionalidades, incluindo membros da aldeia *Watoriki*, como Geraldo Yanomami, a própria Claudia Andujar, assim como Tony Oursler, Vincent Beaurin e Raymond Depardon, entre outros. A proposta da exposição não foi documentar, descrever e nem explicar os Yanomamis, senão provocar um diálogo criativo entre dois mundos: o indígena yanomami e o “nosso”. Sobretudo, pensando-se sobre as formas radicalmente diferentes de se conceber as imagens nos pensamentos respectivos. De tal forma que os autores se abstiveram de qualquer tentativa de ilustração ou tradução do universo indígena, procurando-se criar um “espaço de associações livres”, onde a estética contemporânea pudesse entrar em ressonância com a metafísica das imagens dos yanomami.

Um detalhe curioso é que, para a realização das obras, a maioria dos artistas implicados usou recursos e meios tecnológicos, como as video-instalações, para alcançar resultados que sugerissem diálogos

afins com a metafísica imagética yanomami. Vê-se, assim, um híbrido com a complexidade de pensamento e expressão do conhecimento indígena yanomami expressada também através dos recursos tecnológicos utilizados em obras da arte contemporânea. As fotografias de Andujar, realizadas tecnicamente com exposições lentas e movimento dos corpos para sugerir essa espiritualidade, são um reflexo do diálogo *técno-xamânico*.

3.4.2. Uma instalação imersiva Artivista Indigenista: Native Land, Stop Eject

Outro projeto artivista indigenista que realiza diálogos interculturais com o povo indígena Yanomami, e que mantém um relevante interesse para esta tese, pois nele a arte e a tecnologia dialogam paralelamente com os povos indígenas e os fluxos migratórios contemporâneos, é a instalação imersiva *Exit* (2008), que forma parte do projeto intitulado *Native Land, Stop Eject* (2008), organizada também pela *Foundation Cartier pour l'art Contemporain* (Figuras 63 e 64)

Preocupados com o que resta no mundo de populações nativas, nas regiões das grandes florestas do mundo, entre arraigados e desenraizados, o fotógrafo e cineasta Raymond Depardon e o filósofo e urbanista Paul Virilio refletem sobre este momento crítico da história, em que os fluxos migratórios nunca foram tão altos, pondo em dilema a condição de vida daqueles que se encontram ameaçados de exílio, e habitam, como guardiões, as reservas de recursos naturais imprescindíveis para a sustentabilidade de todos e o bem-estar humano.

Nesse sentido, boa parte das lutas indígenas são também lutas pelo bem comum da humanidade. A necessidade de progresso ao nível mundial, no que se refere ao conhecimento, exige tomar distância dos valores que condicionam a humanidade (por vezes

inconscientemente) dentro dessa civilização, sociedade ou comunidade. Por isso, o objetivo de ultrapassar a visão de “nossa” própria cultura com a finalidade de promover o estudo das relações e das práticas interculturais torna-se um recurso característico da arte.

Atualmente, lideranças indígenas, em parceria com artistas e/ou ativistas, promovem a preservação ambiental e advertem sobre as catástrofes da devastação do ecossistema, fundamentando a ideia de ativismo perseguida nesta pesquisa, onde grandes questões políticas entram em diálogo com o uso da linguagem poética e imagética, a fim de ilustrar o pensamento indígena, assim como os caminhos ou as saídas que deve-se tomar para não acabar com a sustentabilidade dos recursos naturais do planeta.



Figura 63 – Davi Kopenawa, xamã Yanomami. Native Land, Stop Eject (Raymond Depardon e Diler Scoffidio. Foundation Cartier pour l'art Contemporain, 2008). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jeQQbAnkcXo>



Figura 64 – Vídeo Instalação “EXIT”, Native Land, Stop Eject (Raymond Depardon e Diler Scoffidio. Foundation Cartier pour l’art Contemporain, 2008). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qrMNsZCJFLY>

A transdisciplinaridade no projeto *Native Land, Stop Eject* está presente em distintas obras, porém destaca-se a vídeo-instalação *Exit* (2008) como um dos exemplos mais comprometidos eticamente com a questão da representação dessas sociedades, identidades, histórias, tradições de comunidades, conceitos, ideologia política, ativismo político, filosofia, entre outros ramos do saber, relacionados aos povos indígenas. *Native Land, Stop Eject* apresenta reformulações na representação das identidades culturais indígenas, nos atuais processos de globalização cultural e econômica planetária, assim como reforço à visibilidade e à sonoridade de suas manifestações históricas, culturais e políticas nos territórios em que resistem.

3.4.3. Ágora: OcaTaperaTerreiro, de Bené Fonteles

Durante a 32ª Bienal de Arte de São Paulo, “Incerteza Viva”, de 2016, o artista Bené Fonteles demonstrou que o interesse pelas culturas indígenas, os objetos etnológicos e a estética do que se

designa “arte dos outros” está presente hoje no mundo hegemônico das artes. É o que se percebe ao adentrar o espaço da obra *Ágora: Oca Tapera Terreiro* (Figuras 65 e 66).



Figura 65 – Vista exterior da obra “Ágora: Oca Tapera Terreiro” (Bené Fonteles, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva).



Figura 66 – Vista do interior da obra “Ágora: Oca Tapera Terreiro” (Bené Fonteles, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva).

Roubo, apropriação ou antropofagia artística, tanto faz a nomenclatura, mas ao chegar neste ponto, cabe perguntar: É possível que a obra de Bené Fonteles apresentada na 32ª Bienal de arte de São Paulo reproduza o mesmo uso e apropriação colonial indevida de objetos rituais indígenas para a criação de sua *Ágora: Oca Tapera Terreiro*?

Essa obra, inevitavelmente, traz a reflexão sobre esse passado não tão distante, pois a tradição do uso de estéticas estrangeiras e a exibição de culturas *outras* (muitas vezes culturas indígenas), assim como sua “arte” etnográfica exposta em grandes exposições de matizes ocidentais e hegemônicas, não é algo novo. Pode-se aqui recordar das exposições universais, colonialistas por excelência, reconhecidas por seus zoológicos de seres humanos étnicos.

Pois bem, a novidade está na intencionalidade com que os artistas contemporâneos tratam essa questão. Hoje, deve-se analisar o compromisso ético que acompanha um trabalho de criação artística que se envolve politicamente com minorias étnicas desfavorecidas diante dos grandes interesses das nações em que se encontram.

Apesar da aparente contradição, ao se deparar com os inúmeros agentes capitalistas “patrocinadores da cultura”, ao adentrar o Pavilhão, não se pode dizer que a Bienal das *Incertezas* e a “Oca” de Bené Fonteles foram criadas com as mesmas intenções daquela época colonial. Muito pelo contrário, reconhece-se sinceros desejos de manifestar a importância das mensagens atuais dos povos originários que habitam o Brasil.

A saúde do planeta parece ser uma das principais *incertezas vivas* que a 32ª Bienal de arte de São Paulo se comprometeu a abordar. É nesse sentido que algumas obras, entre elas a de Bené Fonteles, merece ser interpretada. Mas antes, discute-se aqui o seu aspecto visual e formal.

A *Ágora: Oca Tapera Terreiro* foi instalada no piso térreo do pavilhão

e consiste numa construção de paredes de taipa e teto de palha elevada entre duas colunas de sustentação que pertencem ao próprio Pavilhão da Bienal. Isto faz recordar que o público presente não está dentro de uma única “Oca”, pois ela se encontra resguardada no interior de outra grande “oca de carácter ritual”, que a protege do sol, dos ventos e das chuvas. Além de abrigá-la dos riscos diretos da natureza, esta grande “oca” é ritual porque possui um verdadeiro poder mágico, aquele capaz de transformar por encantamento espacial qualquer objeto em Arte (com maiúscula). Esta magia anula, portanto, a advertência do autor antes que o espectador adentre ao espaço da obra, que ingenuamente diz: “Isto tudo não é Arte!”

Arquiteticamente, a obra de Fonteles recorda uma “casa de reza” de estilo Guarani, onde encontra-se uma roda central formada por pequenos assentos, simulando-se um espaço de comunhão ou reunião. Desta maneira, ao adentrar no local, o espectador circula pelo interior e começa a desvendar o que há ali de ágora, o que há de oca, o quê de tapera e o quê de terreiro.

Lá dentro está a cultura popular e a fascinação pela “arte dos outros”. De um lado, vê-se representações do exótico indígena em forma de artefatos ritualísticos, totens, instrumentos musicais e toda série de “arte” etnográfica; do outro lado, uma série de tarrafas utilizadas pelos pescadores dos povos caiçaras ou ribeirinhos, que “pescaram” de tudo (isopor, plástico industrial, etc.), menos peixes. Além disso, é possível contemplar o simbólico espiritual do sincretismo religioso brasileiro, que caracteriza os terreiros de umbanda e candomblé.

Todas essas referências são utilizadas pelo artista no espaço miscigenado, elaborando-se composições que remetem a pequenos altares, onde se realiza uma série de livres associações imagéticas usando e combinando fotografias e livros de pensadores e intelectuais, líderes indígenas, músicos e artistas acompanhados de

santos católicos, instrumentos musicais indígenas e populares, totens, artefatos rituais, etc.

Estes pequenos altares conduzem ao altar maior, que se encontra à esquerda da entrada. Este altar mantém um caráter visual muito semelhante aos elaborados nos terreiros de umbanda ou candomblé. No centro dele, vê-se uma representação popular do divino espírito santo numa bandeira costurada em retalhos, com técnica popular; abaixo, diversas figuras de santos e orixás acompanhados de figuras de entidades espirituais como caboclos e juremas. Na parte inferior, vê-se algumas representações de exú e o que poderiam ser oferendas. Para quem nunca visitou um terreiro e tem curiosidade, este pode ser um atrativo exótico interessante; caso contrário, pode parecer profano.

Todos esses elementos configuram o imaginário íntimo do artista, e funcionam como pistas de suas preocupações cosmológicas, espirituais, existenciais, éticas e intelectuais. Mas, como expressá-las, além do que se vê na “Oca”? Como levar essas inquietações pessoais ao grande público que acode ao Pavilhão mágico da Bienal e quer entender o que o artista pretende dizer com isso?

Pois bem, como o próprio título da obra induz, o autor realiza uma tentativa de fundir o espaço aberto de discussão e reunião que representava a *ágora* das polis gregas, levando o público ao debate sobre as questões políticas de ativismo ecológico, às questões indigenistas e socioambientais que inundam de polêmica o Brasil. Para isso, Bené Fonteles criou uma programação contínua de ativação e extensão da obra, onde conta com diversas apresentações e encontros de convidados com o público. Alguns convidados e colaboradores foram o líder indígena Aílton Krenak, o xamã yanomami Davi Kopenawa, a fotógrafa Claudia Andújar, os artistas Lourival Cuquinha e Ernesto Neto, o músico Chico César e o compositor Carlos Rennó, entre outros.

As propostas de reunião e debate aconteceram durante todo o período de duração da Bienal, nas ativações da obra, onde o autor introduziu o público nas chamadas *Conversas para adiar o fim do mundo* (Fig. 67).



Figura 67 – Conversas para adiar o fim do mundo – “Ágora: OcaTaperaTerreiro” (Bené Fonteles, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva).

Se a obra não é Oca porque não é moradia de nenhum indivíduo indígena, não é terreiro porque ali não ocorreu nenhuma gira ou ritual religioso, e não é tapera porque não é uma casa de pau a pique em ruínas. A obra funcionou como Ágora, pois, defende-se aqui, o autor realmente conseguiu ultrapassar a linha da representação artística e levar adiante grandes reuniões e debates. Os encontros propostos funcionaram como espaço de discussão sobre as políticas opressoras do Estado brasileiro e as grandes corporações extrativistas com relação aos povos indígenas, que hoje em dia atuam como guardiões das florestas e do equilíbrio ecológico e termodinâmico do planeta Terra. Uma grande advertência se encontra na visão do xamã Yanomami Davi Kopenawa, que recorda que a "Queda do Céu" se aproxima graças à noção de progresso e desenvolvimento defendida pelos que ele define como o "povo da mercadoria".

3.4.4. Ativismo Indigenista Audiovisual

O projeto *Vídeo nas Aldeias* é um dos mais relevantes na área do audiovisual indígena, não somente por seu marcante caráter ativista indigenista, mas por ser o precursor de maior envergadura no que tange à imersão tecnológica dos povos indígenas.

É relevante destacar que o *Vídeo nas Aldeias* (VNA) foi criado, em 1986, por Vincent Carelli e se tornou um dos maiores exemplos que corresponde com o ideal de “apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais” (VNA, 2018; s/p)⁴¹ através de oficinas de produção cinematográfica para os povos indígenas e com os povos indígenas no Brasil. O projeto se transformou numa escola de cinema para indígenas.

Neste sentido, o projeto tem se dedicado à formação de cineastas indígenas e à produção e difusão de seus filmes, apoiando as lutas e contribuindo para a garantia de seus direitos culturais e territoriais. Hoje possui ele um dos arquivos audiovisuais mais importantes sobre a realidade indígena contemporânea. Essa coleção é uma das ferramentas ativistas indígenas que remontam às origens do projeto, onde surge uma compreensão da câmera como ferramenta de luta política e de revitalização cultural em projetos colaborativos entre indígenas e não indígenas. Sem dúvida, esse trabalho contribui com a resistência indígena à invisibilidade e ao apagamento em que habitualmente viveram muitos povos nativos no Brasil.

Atualmente, o projeto conta com uma vasta produção de vídeos e documentários feitos por realizadores cineastas indígenas de todo o Brasil. Alguns vídeos se encontram d

O projeto *Vídeo nas Aldeias* foi convidado para participar da 32ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2016. Para este evento, foi

⁴¹ Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>

apresentada a obra *O Brasil dos Índios: Um arquivo aberto* (Fig. 68). Dentro desta tese, a obra funciona como um grande exemplo de ativismo indigenista que conta ativamente com indivíduos indígenas e não-indígenas em sua produção.

Após trinta anos de existência do projeto, o *Vídeo nas Aldeias* expôs pela primeira vez um arquivo de imagens que abarcou “um recorte de 85 fragmentos de 27 povos indígenas diferentes, com imagens filmadas entre os anos 1911 e 2016”⁴². Grande parte dos vídeos foram gravados por sujeitos indígenas, após receberem instrução em oficinas de vídeo. Eles encontram no audiovisual uma ferramenta de denúncia social e um aliado para a conservação e preservação de seus saberes. As imagens expostas são reveladoras das condições em que os indígenas viveram e vivem atualmente no Brasil. Desde o fragmento dos primeiros contatos com índios *Kanoê* isolados no sul de Rondônia (material do filme *Corumbiara*, de Vincent Carelli, 2009)⁴³ até fortes denúncias de extorsão territorial, marginalização e muita violência.

Essa obra consistiu numa vídeoinstalação dividida em três projeções que reproduziam aleatoriamente 85 fragmentos de vídeos, que foram montados a partir de cenas de filmes e material de arquivo do acervo *Vídeo nas Aldeias*, além de contar também com material cedido por outras instituições parceiras, militantes e cineastas indígenas e não-indígenas (Figura 68).

⁴² Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva.

⁴³ Filme completo Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xlq59jVB7DQ>
O Documentário retrata o massacre de índios na gleba Corumbiara, ao sul de Rondônia, que teria sido praticado por fazendeiros de gado da região. Eles não queriam que suas terras fossem demarcadas pela FUNAI, que impediria sua exploração comercial.



Figura 68 – “O Brasil dos índios: um arquivo aberto” (Projeto vídeo nas aldeias, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo).

Dentre esses fragmentos expostos, destaca-se aqueles que mais impactaram a sensibilidade deste autor como espectador, e aqueles que, por suas imagens, denunciam conflitos e impactos vivenciados pelos grupos indígenas. Neste sentido, salienta-se primeiramente as imagens de uma manifestação dos índios *Truká* contra a transposição do rio São Francisco, assim como pela reivindicação da ampliação do seu território atual na Ilha de Assunção, banhada pelo mesmo rio no sertão pernambucano. Essas imagens pertencem ao filme *Índio Mais Um Tiquim* (2009), realizado pelo Coletivo Truká de Cinema – o material pertence ao acervo do *Vídeo nas Aldeias*,

Dentre os fragmentos audiovisuais expostos na 32ª Bienal, havia várias cenas do filme documentário *Martírio*, realizado por Vincent Carelli em colaboração com Ernesto de Carvalho e Tita, no ano de 2016. O filme completo é uma obra-prima do que se qualifica como ativismo indigenista cinematográfico, e as cenas que compõem esses fragmentos durante a Bienal correspondem ao marcante estado de tensão, conflitos e violência que enfrentam os indígenas Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul.

Sem dúvida, uma das cenas mais fortes corresponde aos ataques

dos “agentes de segurança” da fazenda Cambará, que abrem fogo contra os ocupantes do acampamento de retomada *Pyelito Kue*. As imagens foram filmadas por Márcio Solano Lopes, em 2013. Elas representam a violência e as mortes de uma guerra não declarada, que ocorre de forma silenciosa, sem alardes midiáticos e com consentimento de uma elite do poder agrônomo. Essas imagens também correspondem a uma cena semelhante do filme *Yvy Katu, a Terra Sagrada*, de Eduardo Duwe (2007), onde se vê novamente a cena recorrente nos tempos atuais, no Mato Grosso do Sul, na qual ocorre um outro ataque dos “agentes de segurança” de fazendeiros no acampamento de retomada Yvy Katu. É um claro exemplo que denuncia uma luta desigual entre a elite do agronegócio contra os Guarani-Kaiowá.



Figura 69 – Cena do filme “Martírio” (Vincent Carelli, 2016). Trailer disponível em: <https://luisrobertoquesada.wixsite.com/artivismoindigena/videos>

Também é importante destacar que, neste *arquivo aberto* que representa o *Brasil dos Índios*, estavam presentes cenas ocorridas em São Paulo, como as manifestações dos Guarani M’bya pela demarcação de terras e contra a PEC 215 na Avenida Paulista e no monumento às Bandeiras, no parque do Ibirapuera. Na cena, vê-se os cartazes em linha de frente que ressaltam: “Ruralistas, Novos Bandeirantes”.

Uma das cenas mais tristes dentre os fragmentos audiovisuais

expostos nos mostra uma anciã chamada Dona Deja, uma das últimas falantes do idioma nativo *krenak*, narrando em sua língua as histórias do rio Doce (Uatu Hoom), cujo vale foi cortado pela ferrovia Vitória-Minas no final do século XIX, abrindo sua área para colonização. Posteriormente, em 2015, o rio é atingido pelo rompimento da barragem da mineradora SAMARCO⁴⁴, no maior desastre ambiental do Brasil, que tirou do mapa a Vila de Bento Rodrigues e deixou um vasto rastro de destruição da fauna, flora e comunidades tradicionais indígenas e ribeirinhas do Vale do Rio Doce. Essas imagens pertencem ao filme *O primeiro dia depois do fim do mundo*, de Douglas Resende (2015).⁴⁵

De fato, são muitos os fragmentos audiovisuais que corroboram as questões de ativismo indígena e indigenista discutidas nesta tese, porém há uma dessas cenas que se considera a mais violenta dentre tudo que foi exposto até o momento. Trata-se de imagens realmente muito impactantes, gravadas pelos indígenas da etnia *Munduruku*, do Pará, utilizando celulares. Os *Munduruku* denunciam um ataque da Polícia Federal durante a *Operação Eldorado*, na aldeia Teles Pires, e choram o corpo da liderança, Adenilson Munduruku, morto durante essa mesma ação policial. Os indígenas carregam o corpo do falecido ensanguentado, enquanto gravam as imagens para denunciar o ocorrido. Em meio ao sofrimento e às lágrimas pelo parente que se foi assassinado pela própria polícia. As imagens foram feitas em 2012 e pertencem ao acervo *Munduruku denúncia*⁴⁶.

⁴⁴ No dia 5 de novembro de 2015 ocorreu, em Mariana (MG), uma das piores catástrofes ambientais da história do Brasil, após o rompimento de uma barragem da mineradora Samarco, que é controlada pela Vale e pela BHP Billiton. O acidente arrastou aproximadamente 62 milhões de metros cúbico de rejeitos de mineração ao longo do Rio Doce. A tragédia causou várias mortes e deixou várias pessoas desabrigadas, além de impactos ambientais irreversíveis.

⁴⁵ As imagens disponíveis na internet em: <https://www.youtube.com/watch?v=mtnAVLfoyvQ> apesar de manter o mesmo título e corresponder ao mesmo autor, não são as mesmas que foram expostas na obra *O Brasil dos Índios: Um arquivo aberto (2016)* descritas aqui.

⁴⁶ Estas cenas expostas na 32ª Bienal não estão disponíveis na internet.

Além do material do acervo *Vídeo nas Aldeias*, outra obra audiovisual cinematográfica com enfoque na questão indígena naquela 32ª Bienal que cabe destacar é a obra intitulada *Os humores artificiais*, de Gabriel Abrantes (2016). Trata-se de um curta-metragem em que se apresenta uma abordagem peculiar da representação indígena nos circuitos de arte contemporânea. O autor realiza ali uma tentativa de trazer a figura indígena para o debate da evolução tecnológica, sobre hábitos humorísticos em contraste com o progresso e a evolução da inteligência artificial.

O filme aborda a tribo *Yawalapiti*, na bacia amazônica, narrando a jornada de Claude Laroque e uma jovem mulher indígena chamada Jo, que pesquisam maneiras de transmitir emoções a um pequeno robô. Juntas elas ensinam *Coughmann*, o robô, um guia para identificar uma variedade de estados emocionais humanos. Jo e o robô, ao compartilhar seus sentimentos, descobrem suas afinidades, se unem e vão até a cidade grande (São Paulo), onde trabalham como comediantes fazendo *stand up*. Dessa maneira, conquistam a fama na indústria cultural brasileira, até que *Coughmann* se apaixona por Jo e conhece o sentimento mais profundo e mais doloroso dos seres humanos. A obra, de natureza rara, coloca em questão os hábitos humorísticos de diversos grupos indígenas em contraste com o progresso e a inteligência artificial; mescla reflexões sobre a antropologia, o modo de vida da comunidade indígena e as idiosincrasias da inteligência artificial.



Figura 70 – “Os humores artificiais” (Gabriel Abrantes, 2016; curta-metragem, 29’; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva).

3.4.5. Selva Jurídica: Ativismo Indigenista jurídico

A floresta vive e pensa. Nós humanos não somos os únicos que interpretamos o mundo. Todos os seres vivos o fazem. Eles continuamente interpretam e representam o mundo que habitam.⁴⁷

Selva Jurídica é uma obra de Ursula Biemann e Paulo Tavares. Trata-se de um dos melhores exemplos que se pode apresentar como obra artista indigenista dentro desta 32ª Bienal de Arte de São Paulo. A obra é o resultado de uma extensa pesquisa realizada nas fronteiras da floresta tropical da Amazonia equatoriana, na transição entre as várzeas do Amazonas e a cordilheira dos Andes (em novembro de 2013). Esse território fronteiro de grande biodiversidade vem sendo explorado em grande escala pela mineração e pela extração petrolífera, pois evidentemente se trata de uma região muito rica em minérios e petróleo.

O projeto contou com a colaboração do arquiteto brasileiro Paulo Tavares e resultou em uma instalação de vídeo com dois canais, além de diversos estudos, fotografias e áudios sobre a região, onde se exibem uma série de processos jurídicos que mostram como líderes indígenas, advogados e cientistas lutam nos tribunais contra gigantes empreiteiras petrolíferas, exploradoras das riquezas da região.

Um dos casos de maior destaque foi a luta do povo *Kichwa de Sarayaku* contra a petroleira argentina CGC – que recentemente venceu o julgamento ao defender a importância da “Floresta Viva” (Kawsak Sacha), alegando que a natureza não pode configurar-se como um cenário de disputas políticas, mas como sujeito dotado de direitos e de vida.

⁴⁷ Texto que aparece como *voice-over* no vídeo *Selva Jurídica*, inspirado nos escritos de Eduardo Kohn.



Figura 71 – “Selva Jurídica” (Ursula Biemann & Paulo Tavares, 2016; vídeos; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva).



Figura 72 – “Selva Jurídica” (Ursula Biemann & Paulo Tavares, 2016; vídeos; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva).

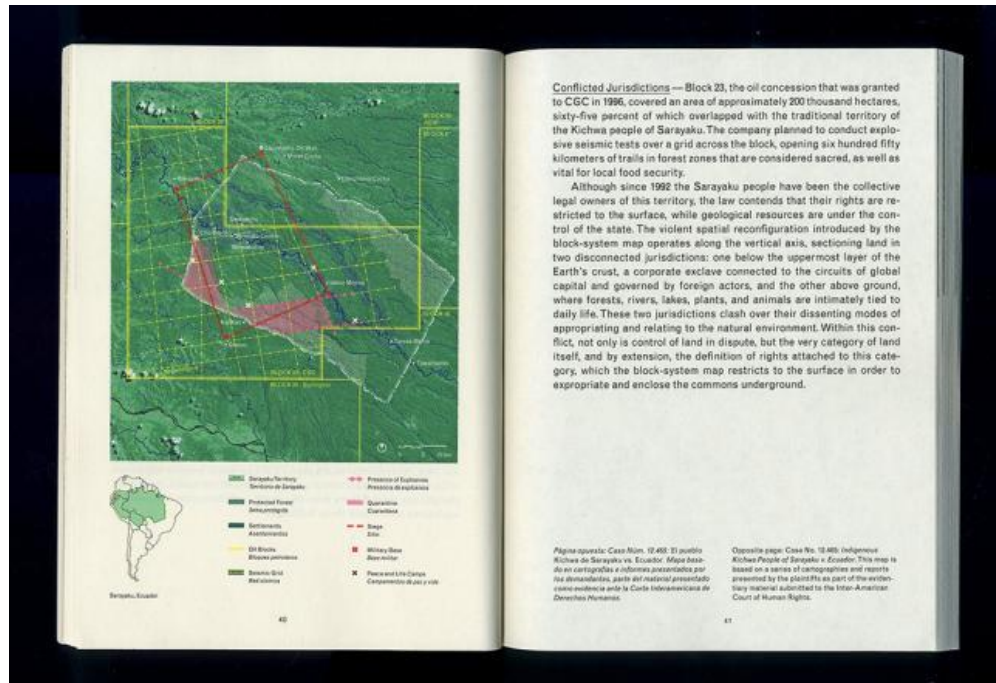


Figura 73 – Publicação de “Selva Jurídica” (Ursula Biemann & Paulo Tavares, 2016; 32ª Bienal de Arte de São Paulo, Incerteza Viva).

4. CONCLUSÕES

A modo de conclusão do que foi exposto nesta tese, pode-se afirmar que os processos de revisão do comportamento euro-ocidental com os povos originários da América durante a colonização foram imprescindíveis para questionar a noção e a imagem inventada para categorizar o “índio” como um ser genérico e “selvagem”, inspirada na cultura tupinambá e construída com interesses coloniais que serviriam para a legitimação da conquista de seus territórios e do que viria a ser o Brasil.

Posteriormente, a criação modernista, inspirada novamente na cultura tupinambá, criou o paradigma da *antropofagia* que trouxe novas formas de abordagem e uma importante revisão e questionamento da noção estética indianista romântica, baseada principalmente na figura do “bom selvagem”. A antropofagia Oswaldiana é utilizada ainda hoje como dinâmica criativa para a configuração de novos trabalhos artísticos que se envolvem com as questões indígenas, inclusive por artistas indígenas contemporâneos, como é o caso de Denilson Baniwa e Jaider Esbell, por exemplo.

Somente com a chegada dos discursos pós-modernos, a entrada do pensamento pós-colonial e a crítica decolonial, a partir dos anos 1970, artistas começaram a denunciar, por meio da arte e do ativismo, as formas de comportamento do europeu com os indígenas, e logo do Estado brasileiro com os povos indígenas. Muita violência e opressão marcaram esses conflitos, que tristemente continuam até a contemporaneidade, mesmo após a promulgação da Constituição em 1988, que assegura direitos primordiais aos povos indígenas, assim como a ratificação da Convenção 169 da OIT. Os povos indígenas continuam sofrendo as piores consequências do capitalismo econômico mediante as imposições do Estado nacional e das grandes corporações empresariais extrativistas pertencentes ao agronegócio.

Os processos de globalização econômica e cultural trouxeram, com os fenômenos híbridos na cultura, novas realidades transculturais e interculturais que permitiram repensar a noção de identidade dos povos e culturas indígenas no Brasil.

Com a experiência e a vivência do trabalho de campo realizado com o povo indígena *Krahô*, relatou-se alguns processos interculturais vividos pelos indivíduos indígenas e pelos pesquisadores, após uma imersão no importante ritual festivo do *jatyopy*. Essa experiência é essencial para se compreender como podem ocorrer as trocas de saberes dentro da interculturalidade do século XXI, bem como os índios *Krahô* parecem estar muito atentos aos processos de integração. Eles também se destacam por uma importante resistência, não só aos problemas da expansão das plantações de soja, que estão cercando seus territórios, mas também a outros males que vêm de fora, como a bebida alcoólica ou as “facilidades” que a atitude tutelar do Estado e órgãos municipais pretendem impor dentro das aldeias.

Outra questão que se pode expor no sentido de integração global deriva do uso das tecnologias atuais por parte dos grupos indígenas, que faz pensar em uma imersão na *cibercultura*, onde esses indivíduos e povos não têm mais a necessidade de serem descritos por ninguém, já que isto sempre deformou suas vidas e culturas. Hoje, os indígenas estão criando novos meios de auto-representação de suas culturas e fortalecendo seus patrimônios.

Para esta tese, procurou-se, entre os povos indígenas aqui citados, aqueles que absorveram mudanças em seus costumes no tocante ao âmbito das tecnologias da informação e da comunicação, e souberam utilizar a tecnologia, às vezes com ajuda de seus aliados, a favor de suas demandas políticas e culturais, transformando as formas de representação de suas culturas e identidades no século XXI e gerando ativismo na demanda por respeito aos seus territórios demarcados ou em vias de demarcação.

Assim, apresentou-se como estudo de caso a disputa do povo Tupinambá de Olivença. Estes representam um dos povos mais fortes do mundo, já que resistem há 519 anos de perseguição, mortes, violência, genocídios, massacres, silenciamento e invisibilidade. Porém, devido à sua fantástica resistência, desde a chegada dos primeiros colonizadores portugueses até hoje em dia, o povo Tupinambá luta para que sua terra seja efetivamente demarcada como manda a Constituição, após a finalização do laudo antropológico que reconhece a área total do território que lhes pertence. Devido a não demarcação por parte do Estado, os Tupinambás estão realizando a auto-demarcação desse território, para poder viver em paz, com justiça e dignidade. É por isso que, desde o início desta tese, apoiou-se todas as suas lutas e o seu ativismo. Além disso, tem-se que fazer frente, desde a área de educação, já que não podem seguir legitimando a extinção do povo Tupinambá, tanto no sistema básico e fundamental de educação como em outros processos de legitimação histórica.

Defende-se que a ideia de *ativismo indígena* e *indigenista* lançada aqui surge após a entrada dos discursos pós-modernos e atua como resposta às políticas hegemônicas brasileiras de raiz europeia, relacionadas com a representação, apropriação e integração de culturas indígenas que se fundamentam numa visão estereotipada do “índio brasileiro” e recriam uma imagem distorcida das distintas culturas indígenas que procuram afirmar-se política e culturalmente no século XXI.

O ativismo indigenista surge diante da necessidade de reformular conhecimentos sobre os povos indígenas, romper com os estereótipos e expor suas demandas históricas, políticas, culturais e filosóficas, a fim de que se possa aprender, reconhecer e valorizar tudo aquilo que os povos indígenas podem oferecer ao conhecimento humano e à preservação ambiental. Além disso, obras que consideradas aqui como artistas indígenas e indigenistas se prestam a reconhecer as violências cometidas ao longo dos séculos

contra os povos originários desta Terra. É aqui que se considera que as propostas artísticas que se envolvem com os conflitos político-culturais indígenas merecem um destaque, uma teorização e uma reflexão profundas, pois o aumento de obras artísticas, seja na música, na área de cênicas, no cinema e em todas as artes visuais relacionadas ao tema indígena têm a ver também com o aumento desses conflitos e da necessidade urgente de entendimento e diálogo. Desse modo, a arte pode cumprir com um papel fundamental enquanto educação sobre os povos indígenas na forma de material estético, poético e artístico para atingir principalmente a sociedade envolvente que vive com o desconhecimento dessas existências e resistências indígenas. Isto acaba por gerar um enorme preconceito da população brasileira, já que acaba por reproduzir muitos discursos elaborados a partir do poder econômico e da mídia hegemônicos baseados em estereótipos.

Por fim, o trabalho artístico pessoal deste autor apresentado nesta tese pontualmente no decorrer dos três capítulos, esteve sempre focado em uma adequação processual entre a ética e a estética de tais debates. O ativismo indigenista exposto desde a criação contemporânea pode ser entendido mediante a experiência da criação artística dessas obras, que estiveram conduzidas pela pesquisa e pelo conhecimento das diferentes representações históricas sobre os “índios” no Brasil. Atuando, então, como questionamentos de visões arcaicas que prejudicam a afirmação política indígena no século XXI. Esta ideia sustentou a hipótese central dos procedimentos de criação artística em causa. Outras obras se prestam a denunciar ativamente a violência e a falta de respeito aos direitos e às vidas dos povos indígenas no Brasil, desde a falta de reconhecimento da diversidade étnica existente até as mortes ocasionadas em conflitos violentos pelo descaso do Estado nacional no que diz respeito as demarcações territoriais de terras indígenas.

Apesar de criar-se uma teoria que diferencia a relação criativa

ativista entre os trabalhos artistas indigenistas e os trabalhos artistas criados por indígenas, há de se reconhecer que ambos funcionam em uma mesma linha de reflexão crítica, podendo inclusive atuar conjuntamente em parcerias que configurariam, talvez, um destacado híbrido intercultural sobre os debates da questão indígena, de tal forma que nessas obras de arte originadas nesta terceira via de criação conjunta entre indígenas e não-indígenas prevaleça o valor das mensagens e o teor ativista pela autonomia da própria obra de arte e não por sua autoria.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. *Cildo Meireles*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

AA. VV. *Magiciens de la terre*: exposition présentée du 18 mai au 14 aout 1989 au Centre Georges Pompidou. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

ALMEIDA, Maria Regino Celestino de. *Os índios na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2010.

_____. *Índios mestiços e selvagens civilizados de Debret reflexões sobre relações interétnicas e mestiçagens*. Belo Horizonte, MG: VARIA HISTORIA, vol. 25, nº 4, pp.85-106, jan/jun, 2009.

_____. *Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Arquivo nacional, 2003.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropofágo*. São Paulo: Revista de antropofagia, ano 1, No. 1, 1928.

ANDRE, Carminda Mendes; MAGALHÃES, Miguel. *Diálogo entre culturas: reflexões a respeito de uma viagem*. São Paulo: Revista Rebento, n. 9, pp. 332-355, 2018.

ANDUJAR, Claudia. *Claudia Andujar: XXIV Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1998.

BARTRA, Roger. *Territorios del terror y la otredad*. Cidade do México d. f. Fondo de Cultura Economica, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BECK, Ulrich. *La sociedad del Riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós: 1998.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", pp. 221-254. In: Theodor Adorno. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BOAS, Franz. *La mentalidad Del hombre primitivo*. Buenos Aires:

Almagesto, 1992.

BOAS, Franz. *Cuestiones fundamentales de La antropología cultural*. Buenos Aires: Solar, 1964.

BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

BOURDIEU, Pierre. *A Miséria do Mundo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Instituto Nacional do livro, 1971.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Madrid: Ediciones AKAL, 2010.

CALDERA, Cristóbal Carmona. *Tomando los derechos colectivos en serio: el derecho a consulta previa del convenio 169 de la OIT y las instituciones representativas de los pueblos indígenas*. Talca; Ius Et Praxis. vol. 19, n. 2. Chile, 2013.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F: Grijalbo, 2005.

_____. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 2000.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASTELLS, Manuel. *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza, 2006.

_____. *La Era de la Información. Vol. I: La Sociedad Red*. México-DF: Siglo XXI Editores, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. *Cuaderno de un retorno al país natal*. Cidade? México: Era, 1969.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal S.A. (1 ed.1950), 2006.

CHOMSKY, Noam (en conversación con Heinz Diterich). *América latina: de la colonización a la globalización*. Madrid: Cátedra, 2003.

CLIFFORD, James. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.

DA CUNHA, Manuela Carneiro. *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1991.

DEL CAMPO BARBADILLO, E. F. "Cartografías de la diferencia en el arte contemporáneo" In: FÉRNANDEZ DEL CAMPO, E., RIVIÉRE, H. *El arca de babel: teoría y práctica artísticas en el escenario transcultural*. Madrid: Abada, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

ESCOBAR, Ticio. *El arte en los tiempos globales*. Assunção: Ed. Don Bosco, 1997.

FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1965.

FAÚNDEZ PEÑAFIEL, Juan Jorge. "Primera sentencia que aplica el convenio nº 169 de la OIT en Chile. Derecho a vivir en un medio ambiente libre de contaminación comprende el concepto de territorio, hábitat y protección de la cultura de los pueblos indígenas". In: *Revista Chilena De Derecho Y Ciencia Política*, n.1. Chile, 2010.

FERNANDES ALARCON, Daniela. "A forma Retomada: contribuições para o estudo das retomadas de terras, a partir do caso tupinambá da Serra do Padeiro". In: *Revista Ruris*, vol. 7 n. 1, pp. 99-126, Brasília. 2013.

FÉRNANDEZ DEL CAMPO, E; RIVIÉRE, H. *El arca de babel: teoría y práctica artísticas en el escenario transcultural*. Madrid: Abada, 2013.

FERRETTI, Danilo José Zioni. "A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão". *Hist.Historiogr.* n. 17, pp. 171-191, Ouro Preto, MG, 2015.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos, 1993.

_____. *Genealogía Del racismo. De La guerra de razas racismo de Estado*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1992.

_____. *La arqueología del saber*. México/Madrid: Siglo XXI (1ª ed., 1970), 15ª ed., 1991.

_____. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1984.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 51ª ed., 2006.

FREUD, Sigmund. *El malestar em La cultura*. Madrid: Alianza, 1980.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIDDENS, Anthony. *Estruturalismo, pós-estruturalismo e a produção da cultura. Teoria Social Hoje*. São Paulo: Unesp, 1999.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. "Guillermo Gómez-Peña: homo fronterizus, (1492-2020)". In: *Entrevista Post-México en X-paña. Guillermo Gómez-Peña conversa con el curador Orlando Britto Jinorio*, Las Palmas de Gran Canaria, 2012.

HUNTINGTON, Samuel. *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Reimpresión Paidós, (1ª ed. 1996), 2004.

INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO. *Cildo Meireles*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1995.

KROTZ, Esteban. *Otredad Cultural Entre Utopia y Ciencia*. Distrito Federal, México: Fondo de cultura, 2003.

LE MOS, André; LEVY, Pierre. *O futuro da internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária*. São Paulo: Editora Paulus, 2010.

LE MOS, André. *Cibercultura e mobilidade. A era da conexão*. Rio de Janeiro: Intercom, 2005.

_____. *Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2002.

_____. *Anjos interativos e retribalização do mundo: sobre interatividade e interfaces digitais*. Lisboa: Tendencias XXI, 1997.

_____. *As estruturas antropológicas do ciberespaço*. Salvador, BA: Facom/ UFBA, Textos de cultura e comunicação, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Raça e história*. Lisboa: Presença (1ª ed. 1979), 2000.

_____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1996.

_____. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós, 1992.

_____. *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional EDUSP, 1970.

LIZCANO FERNÁNDEZ, Francisco. *Iberoamérica: un área cultural heterogénea*. Zinacantepec: Universidad Autónoma del Estado de México, 2007.

LYOTARD, Jean François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 2003.

_____. *"Reescrever a modernidade". O Inumano: Considerações sobre o Tempo*. Lisboa: Estampa, 1990.

_____. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.

MANN, Charles. *1491: Una nueva historia de las Américas antes de Colón*. Madrid: Taurus, 2006.

MAQUET, Jacques. *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Madrid: Celeste, 1999.

MATOS VIEGAS, Susana. "Territorialidade e tensões vividas pelos Tupinambá de Olivença", pp. 670-672. In: *Povos indígenas no Brasil 2006/2010*. São Paulo: Ed. ISA, 2011.

MESQUITA, André. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva*, 1 ed. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, 126 p. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

_____. *Histórias Locais/ Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003.

_____. *La colonialidad la cara oculta de la modernidad. Cosmópolis: el trasfondo de la Modernidad*. Barcelona: Península, 2001.

MONTEIRO, John Manuel. *Os índios no estado de São Paulo*:

- Resistência e transfiguração*. São Paulo: Yankatu, 1984.
- MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit, D.L., 2010.
- OLIVEIRA, João Pacheco de (org.). *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.
- OLIVEIRA, João Pacheco de. *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, Marco Zero, 1987.
- PEREIRA DA SILVA, Eliete. *Ciborgues indigen@s.br: A presença nativa no ciberespaço*. São Paulo: Editora Annablume, 2012.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas. Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.
- PRICE, Sally. *Arte primitivo en tierra civilizada*. México D. F.: Siglo XXI, 1993.
- QUIJANO, Anibal. *Cuestiones y Horizontes: De la dependência Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder. Colección Antologías del Pensamiento Social Latinoamericano Y caribeño*. Buenos Aires: CLACSO, 2014.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- RIBEIRO, Andrés, M. "Diálogos entre lo local y lo global en el arte brasileiro". In: *Integración y resistencia en la era global. Evento teórico décima Bienal de La Habana*, pp. 198-199. A.A.V.V. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Artecubano ediciones, 2009.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Kadiwéu: ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.
- _____. *Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1972.
- RICARDO, Beto; RICARDO, Fany. *Povos indígena no Brasil: 2001/2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

RUBIN, William. *"Primitivism" in 20th century art: affinity of the tribal and the modern*, vol. 1. New York: Museum of Modern Art, 1984.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 2000.

SCHKOLINK, S.; POPOLO, F. *Los censos y los pueblos indígenas en América Latina: una metodología regional*. Santiago: CEPAL, 2005.

SILVA, Edson. *Povos indígenas: História, culturas e o ensino a partir da lei 11.645*. In: Revista historien, vol. 7, pp. 39-49. Petrolina, PE: UPE, 2012.

TEIXEIRA KAUSS, Vera Lucia. "Retrato e Autorretrato: literatura brasileira e literatura indígena". In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; ROSSI, Mirian Silva (orgs). *Índios no Brasil: Vida, Cultura e Morte*. São Paulo: IHF; LEER/USP; Intermeios, 2018.

TOURAINE, Alain. *Podremos vivir juntos?: iguales y diferentes*. México, D. F.: Fondo de cultura económica, 2000.

Bibliografia eletrônica

ANDUJAR, Claudia (1983). Marcados. Galeria Vermelho. Disponível em: <http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/50/claudia-andujar>
Acesso em: 12/03/2017.

ANGATU, Casé (2015). "SEM DEMARCAÇÃO, VAI CORRER SANGUE": Crônica de algo que poderia e ainda pode ser evitado. Disponível em: <http://www.indiosonline.net/sem-demarcacao-vai-correr-sangue-chronica-de-algo-que-poderia-e-ainda-pode-ser-evitado/> Acesso em: 3/08/2017.

ANGATU, Casé; TUPINAMBÁ, Katu (2015). Somos todos Marcelinos. Um pouco das muitas histórias. Disponível em: <http://seminariocaboclo-marcelino.blogspot.com/p/caboclo-marcelino.html> Acesso em: 31/08/2017.

ANGATU, Casé (2015). Índios Online. "Derrotar a PEC 215 é urgente, mas a luta indígena vai muito além: pela completa autonomia dos territórios dos povos originários". Disponível em: <http://geral356.rssing.com/browser.php?indx=57850950&item=10>
Acesso em: 08/03/2017.

AZEVEDO, Beatriz (2012). Antropogafia: Palimpsesto Selvagem. Dissertação Mestrado. Universidade de São Paulo. Faculdade de

Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Teoria Literária e Literatura Comparada. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04082016-165033/pt-br.php> Acesso em: 08/2019

BANIWA, Denilson (2016). “Alvos Vivos” [Exposição de obras virtual]. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/57618905/Alvos-vivos> Acesso em: 26/08/2017.

BARROS, José D’Assunção (2011). “A arte moderna e as apropriações da arte da América nativa”. Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/nativismo_jca.htm Acesso em: 08/03/2018.

BBC MUNDO (2011). “Cuando algunos humanos eran ‘exóticos’ en Europa. BBC. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/mundo/video_fotos/2011/12/111202_fotos_exposiciones_eticas_europa_jgc.shtml Acesso em: 16/11/2017.

CCPY. (2007). “Yanomami, o espírito da floresta”. Disponível em: <http://www.proyanomami.org.br/v0904/index.asp?pag=noticia&id=3050> Acesso em: 5/3/2017.

CORREA, Mauricio Neves (2018). “Heterotopias no país do milagre: os corpos indígenas e as histórias filmadas”. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de linguística e língua portuguesa. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/158344> Acesso em: 9/10/2018

CORREIA, Jader de Figueiredo (1967). “Relatório Figueiredo”. Documento eletrônico disponível em: <http://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr6/dados-da-atuacao/grupos-de-trabalho/violacao-dos-direitos-dos-povos-indigenas-e-registro-militar/docs-1/relatorio-figueiredo/relatorio-figueiredo.pdf> Acesso em: 14/07/2016.

DANNER, Francisco; DORRICO, Julie; DANNER, Fernando (2018). “Indígenas em movimento. Literatura como ativismo”. In: Remate de males, Campinas-SP, v.38, n.2, pp. 919-959, jul./dez. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8652191/18940> Acesso em: 3/04/2019

ECHEVERRÍA, Bolívar (1989). “Tesis sobre la historia y otros fragmentos de Walter Benjamin” [documento eletrônico p. 23]. Creative Commons. Disponível em:

<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf> >

Acesso em: 12/07/2017.

ESBELL, Jaider (2019). “Galeria Jaider Esbell”. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/> Acesso em: 2/06/2017.

ESTÉVEZ, Carlos (2007). “Voces contra la globalización: ¿otro mundo es posible?” [filme documentário] TVE. Disponível em: <http://videotecaalternativa.net/voces-contra-la-globalizacion-serie-siete-capitulos> Acesso em: 12/05/2017.

FERREIRA DOS SANTOS, Carlos; TUPINAMBÁ, Katu (2012). “Memória; Índios na visão dos índios. THYDEWÁ”. Disponível em: <http://www.thydewa.org/wpcontent/uploads/2012/10/memoria.pdf> Acesso em: 22/09/2018.

FLIP (2014). “Tristes trópicos”, com Beto Ricardo e Eduardo Viveiros de Castro. Conferência Flip 2014: Paraty. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ndtlzFzbSBw> Acesso em: 21/03/2017.

FOUNDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAINN (2008). “Native Lands, Stop Eject”. Disponível em: <http://presse.fondation.cartier.com/press-archives/native-land-stop-eject/?lang=en> Acesso em: 3/3/2016.

FUNAI. “Serviço de Proteção ao Índio”. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/servico-de-protecao-aos-indios-spi> Acesso em: 17/01/2017.

GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A. (2013). “Exposição de fotos em Brasília celebra povos indígenas” [artigo e jornal eletrônico]. Disponível em: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2013/11/exposicao-de-fotos-em-brasilia-celebra-povos-indigenas.html> Acesso em: 5/07/2017.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (1987). “El buen salvaje de Rousseau. Inflexión de la antropología y la estética”. Disponível em: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3823> Acesso em: 8/09/2016

IBGE. “Os indígenas no censo demográfico de 2010”. Disponível em: http://indigenas.ibge.gov.br/images/pdf/indigenas/folder_indigenas_web.pdf Acesso em: 8/09/2017.

ISA (2017). “Tupinambá de Olivença”. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/tupinamba>

Acesso em: 16/06/2017.

ITU (2015). "ITU releases annual global ICT data and ICT Development Index country rankings". Disponível em: https://www.itu.int/net/pressoffice/press_releases/2015/57.aspx
Acesso em: 2/3/2017.

MOLINA, Camila (2009). "Marcados para viver nas fotos de Claudia Andujar". OESP. Disponível em: <http://pib.socioambiental.org/es/noticias?id=71215>
Acesso em: 4/03/2017.

NEVES, Ivania (2009). "A invenção do índio e as narrativas orais Tupi". Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 215 p. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269217>.
Acesso em: 14/08/2018.

OLIVEIRA, Carlos Estevão de (1942). "O ossuário da 'Gruta-do-Padre' em Itaparica e algumas notícias sobre remanescentes indígenas do Nordeste". Biblioteca Digital Curt Nimuendajú. Disponível em: <http://www.etnolingustica.org/quote:6>
Acesso em: 3/01/2017.

OLIVEIRA, João Pacheco de (1998). "Uma etnologia dos 'índios misturados'? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais". Mana, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, pp. 47-77. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131998000100003#back
Acesso em: 19/01/2017.

ONU (2017). "Mais de 4 bilhões de pessoas terão acesso à internet móvel até o fim de 2017, diz relatório da ONU". Disponível em: <https://nacoesunidas.org/mais-de-4-bilhoes-de-pessoas-terao-acesso-a-internet-movel-ate-o-fim-de-2017-diz-relatorio-da-onu/>
Acesso em: 19/02/2018.

PAITER-SURURI (2016). "Carta de princípios e aspirações do parlamento Paiter-surui". Disponível em: http://www.paiter.org/parlamento_surui/
Acesso em: 16/03/2016.

PERRONE-MOISES, B.; SZTUTMAN, R. (2010). "Notícias de uma certa confederação tamoio". Mana, v.16, n.2, pp. 401-433. Disponível em: http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/6823/art_PERRONE-MOISES_Noticias_de_uma_certa_confederacao_Tamoio_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y
Acesso em: 3/08/2017.

POVOS INDIGENAS NO BRASIL. Disponível em:
https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal
Acesso em: 18/10/2018

QUIJANO, Anibal (2005). “Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina”. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Disponível em:
http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf
Acesso em: 24/10/2018.

RAMÍREZ GARCÍA, H. S. (2009). “BIOPIRATERÍA: NOTAS EN TORNO A SUS SIGNIFICADOS JURÍDICOS”. [artigo de revista científica em suporte eletrônico]. Cuadernos de Bioética, XX. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87512350002>
Acesso em: 17/07/2017.

SURVIVAL (2009). “Megapresa amazónica en suspenso tras protestas”. [artigo eletrônico]. Survival international. Disponível em:
<http://www.survival.es/noticias/5337>
Acesso em: 2/02/2017.

UNESCO *et al* (UNIC Rio, ISA, UNICEF) (2009). “Declaração das Nações Unidas sobre os direitos dos povos indígenas”. Disponível em: <http://nacoesunidas.org/declaracao-das-nacoes-unidas-sobre-os-direitos-dos-povos-indigenas/>
Acesso em: 15/09/2017.

UNIVERSIA BRASIL (2012). “Conheça Mappa, de Alighiero Boetti. Universia”. Disponível em:
<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/02/17/912900/conheca-mappa-alighiero-boetti.html>
Acesso em: 13/03/2018.

USTINOVA, A. (2008). “Google breaks Amazon tribe’s isolation”. San Francisco Chronicle. Disponível em:
<http://www.sfgate.com/business/article/Google-breaks-Amazon-tribe-s-isolation-3278226.php#ixzz1qWmqWLRV>
Acesso em: 06/03/2016.

VNA (2016). “Projeto Vídeo nas Aldeias”. Disponível em:
<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>
Acesso em: 08/04/2017.

Site com as Obras Audiovisuais e Imagens da Tese:

<https://luisrobertoquesada.wixsite.com/artivismoindigena>