

Da arte de narrar, desenhar, cantar e tecer: os fazeres artísticos de Sibé e Meriná

The art of narrating, drawing, singing and weaving: the artistic doings of Sibé and Meriná

RANDRA KEVELYN BARBOSA BARROS

Pontifícia Universidade Católica (PUC) Rio de Janeiro RJ, Brasil

RESUMO

Artistas indígenas têm sido cada vez mais conhecidos no âmbito nacional ao promoverem uma cena que Jaider Esbell chama de "arte indígena contemporânea". Museus, galerias e espaços digitais têm sido demarcados por curadores/as de diferentes povos originários do Brasil para expor produções multifacetadas. Dois anciãos, nas suas atividades cotidianas, contribuíram para fortalecer esse cenário: Sibé (Feliciano Lana/Desana) e Meriná (Bernaldina José Pedro/Macuxi). Ambos foram vítimas da política de morte instaurada no país e trabalharam com narração de histórias, desenho, canto e tecelagem. O objetivo deste artigo é analisar as produções desses dois conhecedores dos saberes de suas comunidades, discutindo o quanto esses trabalhos impactam o campo da arte indígena contemporânea. O fazer das velhas e velhos reafirma a existência milenar e ancestral das produções indígenas. Para tanto, recorre-se principalmente à crítica escrita por intelectuais dos povos originários. Assim, demonstra-se que o contemporâneo da expressão arte indígena contemporânea engloba anciãos das comunidades e os seus fazeres são fundamentais para a elaboração de trabalhos hoje efervescentes nas instituições de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, saberes ancestrais, corpo, Sibé, Meriná.

ABSTRACT

Indigenous artists have become increasingly known nationally by promoting a scene that Jaider Esbell calls "contemporary indigenous art". Museums, galleries and digital spaces have been demarcated by curators from different native peoples of Brazil to exhibit multifaceted productions. Two elders, in their daily activities, have contributed to strengthen this scenario: Sibé (Feliciano Lana/Desana) and Meriná (Bernaldina José Pedro/Macuxi). Both were victims of the death policy established in the country and worked with storytelling, drawing, singing and weaving. The aim of this article is to analyze the productions of these two connoisseurs of the knowledge of their communities, discussing how these works impact the field of contemporary indigenous art. The making of the old men and women reaffirms the millennial and ancestral existence of indigenous productions. For this purpose, the critique written by intellectuals of the native peoples is mainly resorted to. Thus, it is demonstrated that the contemporary indigenous art expression encompasses community elders and their practices are fundamental to the elaboration of works that are currently effervescent in art institutions.

KEYWORDS

Contemporary indigenous art, ancestral knowledge, body, Sibé, Meriná

1. Artes indígenas na voz e no traço de anciãos

“Eu trouxe minha palavra, um pouco. Vocês ouviram eu cantar, eu defumar. É bom para vocês e é bom para mim também. Meu trabalho aqui é queimar o maruai. Esse maruai, ele trabalhou, defumando as meninas, os meninos, é bom demais. Ele veio de avião, longe, só para ver vocês. Ele é gente esse daqui, ele ouve. E ele veio para ouvir vocês, para vocês me ouvir. Eu sei o que estou dizendo. O meu trabalho é esse daí” (Bernaldina José Pedro/Meriná, 2019)¹.

Em 2019, Meriná Eremu – registrada com o nome Bernaldina José Pedro e também conhecida como Vovó Bernal – participou de um ciclo de encontros na cidade de São Paulo para apresentar algumas práticas espirituais Macuxi. Direto da comunidade Maturuca, da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima, a anciã viaja para a cidade grande com o intuito de compartilhar conhecimentos. Na visão da indígena, é importante fazer um ritual: cantar versos na própria língua; defumar o maruai², levando a fumaça para perto do público; usar o Kewei³, batendo-o no chão para dar ritmo à cantoria.

A palavra viva que sai da boca da artista é curativa tanto para ela quanto para os espectadores: “é bom para vocês e é bom para mim também” (PEDRO, 2019). Essa performance apresenta gestualidades e elementos simbólicos que alcançam um outro lugar do corpo. Não são versos escritos para serem lidos, mas sim a voz da própria mestra é ouvida. O seu caminhar pelo espaço e a forma de utilizar o kewei são elementos performáticos que levam o não indígena a ter um contato mais sensível com as culturas originárias, especialmente com o mundo não visível. Nesse universo, o muruai tem vida: “ele é gente esse daqui, ele ouve. E ele veio para ouvir vocês, para vocês me ouvir” (PEDRO, 2019). A resina de fumo desenvolve o papel de ser mediadora de uma conversa entre sistemas de valores diferentes. O murai consegue escutar as pessoas presentes no espaço e também ajuda a comunicar a sabedoria transmitida por Meriná, criando uma ponte entre cosmovisões distintas.

Outro indígena artista mais velho é Sibé, registrado como Feliciano Lana, filho do povo Desana. Mestre da história de seu povo, demonstra ser um exímio contador

¹ Entrevista concedida a Pedro Stropasolas, do Brasil de Fato, publicada em 29 nov. 2019. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=p5UcwBJelqU> >. Acesso em: 20 jan. 2022.

² “O *maruwai* é uma resina usada com frequência nos eventos indígenas em Roraima, tal como aconteceu em todas as feiras de sementes, faz parte do rito de abertura em algumas assembleias e reuniões” (MACHADO; PINHO, 2017, p. 69).

³ Kewei é “um instrumento rítmico que marca a cabeça dos tempos durante os cantos indígenas. Sementes de kewei (aguaí: *Chrysophyllum viride*) são amarradas a uma espécie de cajado que é batido no chão, fazendo ressoar as sementes” (SANTA RITA, 2016, p. 102).

das narrativas de origem do universo e da humanidade. Percebeu que, desenhando os personagens em uma folha, conseguiria contar histórias por meio de pinturas. Foi assim que Lana começou a transformar os seus saberes sobre o patrimônio imaterial Desana em imagens para comunicar essa cosmologia. A partir de suas obras visuais, possibilitou uma compreensão maior do universo Desana para pessoas de fora da comunidade.

Diante da relevância dos nomes desses dois artistas para a cena da Arte Indígena Contemporânea, busco aqui analisar trabalhos de Sibé e Meriná pensando na integração de seus fazeres artísticos com a vida e o cotidiano. Além disso, pretendo refletir sobre como esses anciãos têm sido lembrados por indígenas de gerações mais jovens que consideram ser fundamental inscrever uma política da memória no circuito contemporâneo. Nesse sentido, é necessário recorrer principalmente à bibliografia elaborada por integrantes dos povos originários, os quais de maneira escrita e oral formulam a crítica indígena nas artes. Assim, o estudo demonstra que os saberes das velhas e dos velhos, transmitidos em suas produções, alimentam a criação artística da juventude.

2. Sibé: narrações e desenhos da cultura Desana

Feliciano Pimentel Lana (1937-2020), nome ancestral Sibé, nasceu na comunidade São João Batista, no Rio Jequié (São Gabriel da Cachoeira/Amazonas). Filho do povo Desana, frequentou o colégio interno Salesiano. Faleceu em maio de 2020, vítima de coronavírus⁴.

O artista desana trabalhou com as narrativas de seu povo por meio das visualidades. Segundo Berta Ribeiro (2000), os desenhos de Feliciano Lana adquiriram mais projeção em 1973, quando integraram um documentário audiovisual (“O Começo Antes do Começo”) no qual as imagens eram exibidas enquanto havia a

⁴Os coronavírus são uma grande família de vírus comuns em muitas espécies diferentes de animais, incluindo camelos, gado, gatos e morcegos [...]. Recentemente, em dezembro de 2019, houve a transmissão de um novo coronavírus (SARS-CoV-2), o qual foi identificado em Wuhan na China e causou a COVID 19, sendo em seguida disseminada e transmitida pessoa a pessoa” (MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2021). No início da pandemia, houve uma contaminação que atingiu principalmente as pessoas mais velhas. Para evitar o contágio, as pessoas precisam ficar em quarentena, algo vivenciado no Brasil desde março de 2020.

narração da origem de seu povo. Posteriormente, em 1988, os trabalhos que integravam o vídeo foram expostos em uma mostra no Museu de Frankfurt.

Lana é incentivado a praticar a sua arte por pessoas externas à comunidade, como padres, que lhe fornecem papeis, pinceis e guache, solicitando a representação visual de importantes cenas das histórias de criação do universo. É interessante notar o quanto a imagem transmite simbolicamente ideias difíceis de serem apreendidas por meio da escrita. Larissa Menendez (2021) – estudiosa da obra do artista, tendo convivido um período em sua comunidade – explica o que ouviu do sábio sobre os próprios desenhos:

Ele me contou que não entendia absolutamente nada no internato salesiano porque os padres davam aula em português e ele só falava a língua desana. A única coisa que Feliciano Lana entendia eram as aulas de desenho. Quando o padre chegava lá na frente e desenhava árvores, ele conseguia entender alguma coisa. Então, quando esse padre salesiano [Casemiro Beksta] começou a pesquisar a cultura desana, Feliciano pensou em desenhar porque só assim, desenhando, o padre vai entender o que quer dizer essa cultura (MENENDEZ, 2021).

A presença do internato salesiano na vida do artista foi marcada pela incomunicabilidade. Enquanto falava sua língua, os religiosos ensinavam a partir do idioma dominante. Com isso, não seria possível estabelecer o diálogo por meio da palavra. Os desenhos pintados sobre a folha de papel seriam uma forma de estabelecer essa comunicação, poder expressar a visão cosmológica de seu povo. É importante ressaltar que vários seres da história de criação possuem nomes, a denominação de bebidas e rituais sagrados também, em desana, o que demonstra uma resistência linguística fundamental para questionar a imposição do português e se refletir acerca da valorização de uma política multilíngue no Brasil.

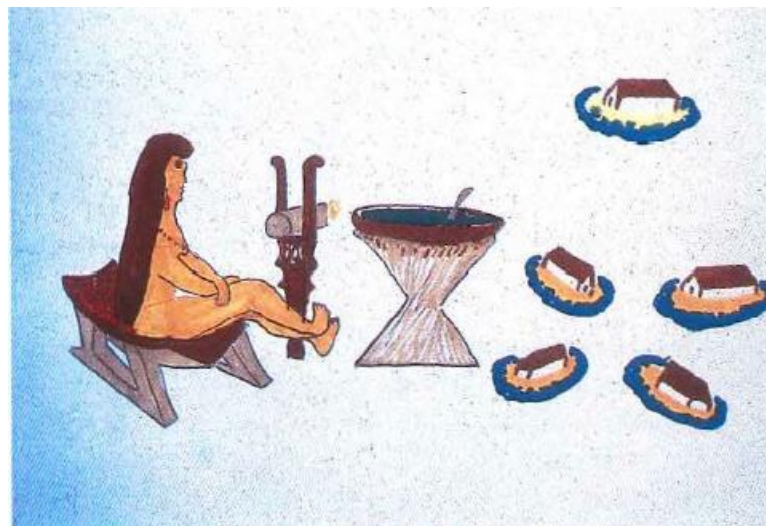


Figura 1. – Feliciano Pimentel Lana, 1973, Pintura, “O Começo Antes do Começo”.
Fonte: Berta Ribeiro, 2000, p. 40.

Antes de o mundo e a humanidade serem criados, um espírito feminino pensa sobre como realizar esse feito. Lana escreve uma legenda para a imagem da figura 1: “no começo, a avó-do-mundo (*Yepá behkeo*) estava no seu mundo imaginário, cercada de escuridão. Alimentava-se de coca e fumava o cigarro grande. Pensava nos trovões que tinham suas casas no oriente e ocidente, no norte, no sul e no alto” (RIBEIRO, 2000, p. 40). O artista precisa imaginar como seria visualmente essa entidade, já que se trata do mundo invisível. *Yepá behkeo*, também chamada “Avó do Mundo” ou “Avó da Terra”, surge de si mesma a partir de “um banco de quartzo branco, uma forquilha para segurar o cigarro de tabaco, uma cuiá de ipadu⁵, o suporte desta cuiá de ipadu, uma cuiá de farinha de mandioca e o suporte desta cuiá” (PÃRÕKUMU; KEHIRI; 2019, p. 12). Todos esses elementos contribuem para se transformar em um corpo feminino e, por isso, também é chamada de “Não Criada”.

Na figura 1, conseguimos observar que os artefatos que constituem *Yepá behkeo* continuam presentes com ela. Há cinco malocas ao seu redor nas quais vivem os trovões que foram gerados pela Avó do Mundo para criarem os seres, paisagens da Terra e sua humanidade. Existe uma diferença na disposição dessas habitações na imagem, pois – enquanto a primeira encontra-se na parte superior, com a porta em

⁵ “Ipadu = coca, em Língua Geral. Ahpĩ em desana.

Arbusto (*Erythroxylum coca* var. *ipadu*) cujas folhas são tostadas e socadas em pilão especial (ahpĩdeariru). São misturadas às cinzas de uma espécie de embaúba (ahpĩmoa “sal de ipadu”). O pó é mascado e engolido” (PÃRÕKUMU; KEHIRI; 2019, p. 12).

direção a *Yepá behkeo* – as outras convergem em direção ao suporte da cuia de ipadu. Além disso, sentada no seu banco, a divindade utiliza um colar e um brinco de penas. Ambos são detalhes na cena e sugerem a valorização desses objetos na cultura do povo. Assim, há o destaque para a força feminina nessa narrativa cosmogônica.

O processo de tradução de saberes orais para visualidade demanda uma atenção e cuidado, realizados no traço do sábio. João Barreto et al. (2020, p. 9) afirmam: “os desenhos de Sibé não são meras representações de um imaginário, de um mundo de sonhos, mas um esforço de ‘imprimir’ uma teoria nativa”. Ou seja, a filosofia desana e uma teoria da existência são sugeridas por meio dos trabalhos de Lana. Por isso, “os *kahpihori* (desenhos) de Feliciano Lana não são simplesmente desenhos, ou desenhos simples” (BARRETO ET AL. 2020, p. 10). Existem inscrições mais complexas nos traçados e nas cores. Para Barreto et al. (2020, p. 10), “por trás deles [*kahpihori*] está expressa uma teoria indígena de explicação sobre o surgimento do mundo terrestre, dos humanos, das paisagens, dos seres, dos rios, dos peixes e de todos os demais animais”. Dessa forma, uma epistemologia desana é representada nessas produções.

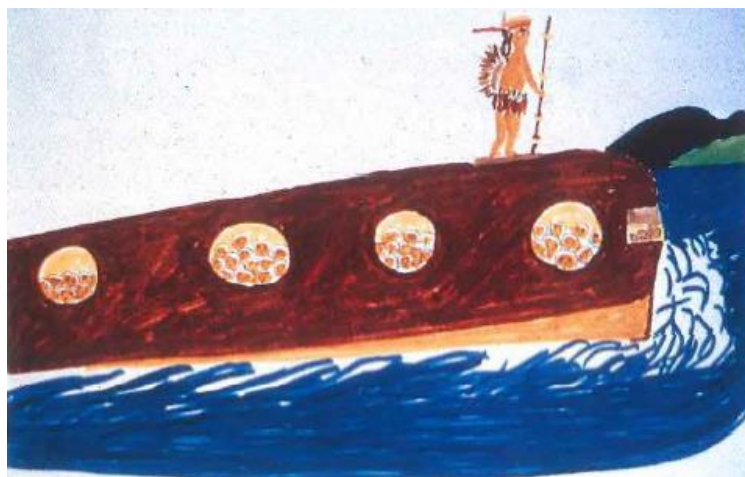


Figura 2. – Feliciano Pimentel Lana, 1973, Pintura, “O Começo Antes do Começo”.
Fonte: Berta Ribeiro, 2000, p. 40.

Na figura 2, um outro momento da história é exposto. O Terceiro Trovão – que habitava a Maloca de Cima – se transfigura em uma cobra-canoa, a qual transporta a humanidade dentro de si. Guiando a viagem está Yeba Goamu, Bisneto do Mundo,

com uma Lança Cerimonial em suas mãos, um espírito que ganhou corpo a partir de rituais da Avó da Terra e por ela foi encarregado de ajudar os trovões a criarem a humanidade. A partir de riquezas como “acangataras e outros enfeites de penas, colares com pedras de quartzo, colares de dentes de onça, placas peitorais, forquilha para segurar o cigarro de tabaco” (PÃRÕKUMU; KEHIRI; 2019, p. 26), as gentes (*mahsã*) foram surgindo. E, orientadas por Yeba Goamu, fizeram uma viagem marítima:

Partindo do lago do leite, uma embarcação que era ao mesmo tempo a Cobra Grande (e de fato era o avô-do-mundo, o trovão-do-alto) subiu rio acima, viajando como um submarino. Os velhos chamam-na *mapúru*, talvez querendo dizer ‘vapor’, porque o navio subiu sem ninguém remar. Em sua trajetória, a embarcação parava nas Casas que eram colocadas à beira do rio. As pessoas entravam nas Casas, realizavam as cerimônias e continuavam a viagem rio acima (LANA APUD RIBEIRO, 2000, p. 40).

As pessoas dentro da Canoa de Transformação, em um longo percurso marítimo, podem ser observadas na figura 2. Em cada parada da embarcação nas Casas, havia a ampliação do número de passageiros, visto que “as riquezas se transformavam em pessoas, em corpo humano, e estavam crescendo” (PÃRÕKUMU; KEHIRI; 2019, p. 29). Pensando na geografia atual do Brasil, onde ficaria o lago de leite? A cidade do Rio de Janeiro é o lugar de onde a Cobra Grande parte em direção a outras casas. Jaime Daiakara (2021, p. 3) afirma: “para nós, o Rio de Janeiro, lugar da primeira maloca, é um importante território. Todas aquelas belezas, as serras, os lagos, as praias nas quais vocês se banham, são lugares sagrados para nós”. Com isso, antes mesmo da fundação do Brasil e de seus municípios, como o Rio de Janeiro, na cosmologia desana o mapa do país tem uma geografia própria, na qual cada lugar possui um significado ancestral do surgimento da existência humana.

As iconografias de Feliciano Lana nos convidam a mergulhar em um sistema de valores que foge da razão ocidental e da mitologia cristã. Lembrando que suas obras, além de serem expostas no Museu de Frankfurt, estiveram em outras partes do planeta (França, Áustria, entre outros), é interessante pensar que essa concepção alcançou um grande número de pessoas não indígenas. No entanto, ainda assim, por vezes o trabalho de Lana foi desrespeitado. Larissa Menendez (2009, p. 155) afirma que o ancião “teve suas pinturas expostas na Mostra do Redescobrimento, porém, não havia etiqueta de identificação em suas obras e seu nome, assim como os trabalhos expostos, não foram publicados no catálogo”. Essa situação demonstra uma

das facetas do racismo anti-indígena no Brasil, que é por extensão levado para as suas obras. Apagar a assinatura de Feliciano Lana nas suas pinturas significa negar a própria existência desse ancião, como se ele fosse invisível e não tivesse um corpo dentro de sua comunidade Desana. Embora seja evidente as marcas do pensamento de seu povo nas produções, existe um processo criativo de Sibé que não deve ser ignorado, no traço, no modo de pintar e imaginar os seres invisíveis da cosmologia.

Precisamos também considerar a importância desse artista para o circuito da arte indígena contemporânea. No catálogo da exposição *Véxoa – Nós sabemos* (2020-2021), curada por Naine Terena na Pinacoteca do Estado de São Paulo, Denilson Baniwa publicou um texto de homenagem ao artista intitulado: “Uma Maloca – Museu para Feliciano Lana, o filho dos desenhos dos sonhos”. Baniwa (2020, p. 147) destaca: “a importância de Feliciano Lana para as artes, para a mitologia Desana e para os artistas indígenas contemporâneos é análoga à de Michelangelo para a história do cristianismo e da arte ocidental”. Essa comparação demonstra a relevância do trabalho de Lana que fica como legado para as novas gerações de artistas indígenas, os quais têm emergido na cena nacional com mais efervescência recentemente. Inegavelmente, “antes de Feliciano Lana, a arte não existia. Antes da arte, o mundo não existia” (BANIWA, 2020, p. 147). Com a morte do ancião, é ainda mais urgente a necessidade de garantir a continuidade da transmissão de seus conhecimentos e fazeres artísticos:

Toda vez que um mestre, um velho, se transforma em estrela do cosmo, o mundo perde uma biblioteca de conhecimentos e de poesia. Enquanto artista perco um amigo e um mestre, um grande exemplo do poder que a arte tem para povos cujo acesso às camadas mais altas do reconhecimento artístico é quase impossível. Mas, mesmo assim, conseguem mudar completamente o mundo de muitas pessoas, como transformou o meu. Enquanto artista e indígena, meu dever é manter a memória e o legado do Feliciano Lana vivos e presentes, para que sua poesia e magnitude sejam conhecidas pelo maior número de pessoas. Cuidar da memória, para que ela esteja presente nos pensamentos vivos, pois entender o passado é cuidar para que o futuro seja uma boa experiência para os que virão (BANIWA, 2020, p. 148-149).

Como “manter a memória e o legado de Feliciano Lana vivos e presentes”? Lembrar constantemente de narrativas visuais de sua autoria em galerias e museus é um caminho interessante. O fato de Denilson Baniwa escrever essa homenagem e publicá-la em um catálogo de uma exposição indígena realizada na Pinacoteca de São Paulo já mostra a articulação de uma política da memória, ecoando nomes pouco

conhecidos no cenário da arte contemporânea. Se a assinatura de Feliciano Lana foi ocultada em uma mostra do ano 2000, vinte anos depois esse nome é lembrado, sua importância é difundida por outras pessoas indígenas artistas. Assim, lutando contra o esquecimento, será possível respeitar e homenagear o legado de Feliciano Lana.

3. Meriná: cantos e tecidos na trama dos saberes Makuxi

Bernaldina José Pedro (1945-2020), cujo nome ancestral é Meriná Eremu, nasceu na comunidade Maturuca, na Terra Indígena Raposa Serra do Sol (Roraima). Filha do povo Macuxi, acompanhava Jaider Esbell (seu filho adotivo) em encontros e exposições para apresentar a cultura da sua comunidade. Em junho de 2020, faleceu vítima de Covid-19. E, por que não dizer, morreu pelo descaso do governo brasileiro em cumprir sua função de cuidar devidamente da saúde indígena. Com a precariedade do atendimento nas comunidades, muitas velhas e velhos morreram durante a pandemia.

Como mestra da cultura macuxi, Meriná conhece e entoa diversos cantos que se mantêm vivos oralmente. Além da força da palavra oral, existem outros gestos performativos da artista: mãos pintadas de jenipapo, keweí e maruai. A anciã busca, assim, ritualizar os espaços por onde anda, convidando o público a ter uma experiência mais profunda com essa cosmologia. Esses elementos indicam que o saber é transmitido por meio da incorporação e não através de registros escritos, são palavras pulsantes e livres, sem o enclausuramento em folhas de papel.

Cabe lembrar as reflexões de Diana Taylor (2013) sobre a força memorial do repertório – manifestado pelo corpo, que transmite e mantém vivo os saberes – em relação à imposição do arquivo como única forma de registro, na concepção grafocêntrica europeia. Para a estudiosa, “o repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos” (TAYLOR, 2013, p. 55). Nessa perspectiva, esses conhecimentos são lembrados milenarmente e “formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes” (TAYLOR, 2013, p. 55). Esse gesto acontece toda vez que a anciã macuxi entoa seus versos e ritualiza os espaços.

A apresentação de Vovó Bernal no Yby Festival de Música Indígena, em 2019, mostra a potência dos saberes do corpo. Falando em macuxi e em português, a artista

se apresenta, fala da importância de defender a Terra Indígena Serra do Sol e de ir para São Paulo entoar cantos ancestrais. No palco do Yby, ao se levantar para cantar, movimenta todo o corpo, principalmente os pés que acompanham cada batida do *kewei* no chão. A imagem desta senhora, com o rosto pintado, cocar de penas na cabeça e colares de miçanga no pescoço no palco, convida o público a pensar em um repertório musical advindo de uma comunidade no Norte do país, que não alcança o grande público, mas persiste existindo.

O livro *Cantos e encantos: Meriná eremukon* (2019), organizado por Devair Fiorotti, busca reunir os *erenkon* (cantos, na língua macuxi) entoados pela anciã. A obra é bilíngue, pois é escrito no idioma materno da mestra (a partir de vídeos gravados com a sua performance) – e em português. Esse patrimônio coletivo imaterial é agrupado em alguns tipos de *erenkon*. Dentre eles, há o *tukui* cujo significado é “beija-flor, são cantos relacionados principalmente aos pajés, às intervenções na natureza. [...] Foi o ritmo mais atacado pelas religiões fundamentalistas, pois está na maioria das vezes relacionado aos pajés” (FIOROTTI, PEDRO, 2019, p. 9-10). O *tukui x* é um exemplo desse tipo de canto:

tukui x

anĩ'yakin etaato'pe

anĩ'yakin etaato'pe

waii waii ruwe ruwe etum payaase

anĩ'yakin etaato'pe

anĩ'yakin etaato'pe

anĩ'yakin etaato'pe

waii waii ruwe ruwe etum payaase

anĩ'yakin etaato'pe

anĩ'yakin etaato'pe

waii waii mawa mawa etum payaase

[...]

quem vai ouvir?

ouça o som do meu instrumento ruwe ruwe

do ruwe ruwe

ouça o som do meu instrumento mawa mawa

do mawa mawa

quem vai ouvir?

(FIOROTTI, PEDRO, 2019, p.32-33).

A repetição dos versos sugere a dinâmica da oralidade, na qual a reiteração é uma constante. O fato de o registro em macuxi ser apresentado em destaque também é importante, pois contribui para valorizar o idioma materno de Meriná. O questionamento é provocativo: “quem vai ouvir?”. Nesse sentido, é fundamental escutar os versos e os instrumentos utilizados pela anciã: ruwe e mawa. Ambos são “tipos de flautas pequenas” (FIOROTTI, 2018, p. 111), confeccionadas com uma espécie de bambu (taboca) artesanalmente. Mais uma vez, notamos que existe uma presença corporal nesses trabalhos, expandindo os versos: os cantos precisam ser ouvidos por um grande número de pessoas, em sintonia com os instrumentos musicais utilizados. Assim, Meriná acreditava no encantamento dos seus fazeres, os quais eram o jeito estético de a anciã fazer política.

A sobrevivência dos *erenkon* a partir da memória dos mais velhos demonstra uma resistência. Isso porque “embora o arquivo e o repertório existam em constante estado de interação, a tendência tem sido banir o repertório para o passado” (TAYLOR, 2013, p. 52). Ou seja, os cantos indígenas por vezes são pensados como estando em um outro tempo. Essa distância temporal provoca o etnocídio no presente, pois nega-se que esse patrimônio esteja vivo e pulsante na contemporaneidade. Até a perspectiva do contemporâneo dentro de uma linearidade não faz sentido se lembrarmos das simultaneidades. As velhas e os velhos estão cantando, dançando em suas comunidades atualmente, compartilhando do mesmo tempo que os não indígenas. Relegá-los ao passado é uma forma de matá-los em vida, fazendo o mesmo com as suas práticas artísticas. Por isso, o repertório precisa ser tratado com a mesma valorização que o arquivo, pois os saberes incorporados continuam resistindo contemporaneamente.

Pensando em levar o trabalho de Bernaldina para um público mais amplo, no contexto da arte contemporânea, Jaider Esbell insere a produção da artista na exposição *Moquém Surarí – arte indígena contemporânea* (2021), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Uma outra faceta de Meriná é exposta no projeto: a arte de tecer e confeccionar tipoias. Os *wenne* (tipoia) foram elaborados em diferentes cores e formas geométricas.



Figura 3. – Bernaldina José Pedro, 2020, Tecelagem em algodão, Wenne (Tipoia).
Fonte: Fotografia da autora do texto.

Um varal é estendido no meio da sala do MAM, com *wenne* tecidos por Vovó Bernal. Cada um deles não apenas apresenta cores diferentes, como também os desenhos geométricos que surgem seguem esse caminho. Para construí-los, é necessário utilizar técnicas de fiar o algodão no tear manual. O trabalho demanda tempo e atenção aos detalhes para que os símbolos sejam confeccionados nos tecidos.

O fazer de Bernaldina, exposto no museu, desloca o imaginário da arte como representação distanciada da vida. É no próprio cotidiano que a trama de *wenne* é elaborada, com uma função de uso e não para ser apenas contemplativa. Ailton Krenak explica essa relação:

A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci. Todo mundo que eu conheço dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o Ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas. Só que em alguns casos são chamados de artesãos e suas obras são chamadas de artesanato, mas de novo, são categorias que discriminam o que é arte, o que é artesanato, o que é um artista, o que é um artesão. Porque a história da arte é a história da arte do Ocidente (KRENAK, 2017, p. 78).

As categorias ocidentais classificam como arte o que se enquadra em uma produção de caráter individual, com linguagens que representam ideias. No caso do fazer coletivo de uma comunidade e do uso de objetos concretos para elaborar os trabalhos, por vezes é utilizada a classificação artesanato, como se não houvesse ali também um processo criativo de quem confecciona tecidos, cestos, pinta, dança, canta, entre outros. No intuito de provocar essa noção ocidental, Jaider Esbell (2018, p. 49) sugere o uso da expressão “arte indígena contemporânea”, e não o inverso, para sinalizar que “a arte sempre esteve entre os índios”. O desejo da geração mais nova de artistas ao demarcar espaço nas instituições, é “o romper urgente com ideias passadas de um índio geral, imaginado, visto de fora para dentro do mato” (ESBELL, 2018, p. 84). Assim, esse protagonismo é fundamental para o indígena tornar-se visível no cenário nacional.

Por que inserir os *wenne* de Meriná em uma exposição de arte indígena contemporânea? O trabalho da anciã é realizado ao mesmo tempo que artistas na cidade estão produzindo suas obras. Levá-lo para o Museu de Arte Moderna em São Paulo é uma forma de provocar reflexão no público, contra a ideia de homogeneização das artes indígenas. As tipóias estão nesse espaço, estendidas em um varal, para mostrar um fazer ancestral da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima. Os objetos têm uma utilidade própria na comunidade e também significados que não podem ser alcançados por pessoas de fora daquele contexto. Mas, ainda assim, despertam sensibilidades outras no público, expandindo o olhar sobre as produções indígenas contemporâneas.

É importante lembrar que “o ato de contar é tão importante quanto o de escrever; o fazer é tão central quanto o registrar a memória passada por meio de corpos e de práticas mnemônicas” (TAYLOR, 2013, p. 70). Cantar e tecer são atividades feitas pela anciã que demonstram um saber do patrimônio de seu povo. Nesse sentido, a não compreensão desses trabalhos por não estarem dentro da razão ocidental nos conduz a dialogar com Édouard Glissant sobre o direito à opacidade:

Não apenas consentir com o direito à diferença, mas, antes, com o direito à opacidade, que não é o encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível. Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza de seus componentes (GLISSANT, 2021, p. 220).

Dessa forma, é necessário evitar buscar uma transparência nas obras construídas por indígenas, a partir dos valores ocidentais dominantes. É fundamental reconhecer que por vezes não é possível enquadrá-las nos princípios da sociedade dominante. Para evitar essas reduções, as opacidades precisam ser respeitadas, pois os trabalhos de integrantes dos diferentes povos originários nos instigam afetações por cosmogonias das quais não entendemos os significados, mas isso não impede o processo de contato sensível.

4. Corpos e memórias nas artes de Sibé e Meriná

anî'yakin etaato' pe. Quem vai ouvir? Conseguiremos escutar as narrações de Sibé e os cantos de Meriná? Veremos os desenhos de seres invisíveis e os *wenne* da tecelagem artesanal? Os dois multiartistas nos convocam ao deslocamento: de experimentação estética, de pensamento, do encontro com o antigo que é vivo, presente e atual.

O repertório está intrinsecamente ligado ao corpo. Feliciano Lana é um narrador de histórias ancestrais, sabe de memória os conhecimentos do povo Desana. Para que o outro lhe entenda, desenha. Imagina como seria a Avó do Mundo, a Cobra-canoa da Transformação e outros elementos integrantes de sua cosmologia. Para a sua comunidade, o trabalho iconográfico foi importantíssimo, pois configurou visualidade às histórias que estavam no pensamento e transmitidas oralmente. Bernaldina José Pedro canta, entoa versos na própria língua. Da sua voz, sai o sopro dos antigos. Do seu corpo, saem os sons musicais no movimento dos braços, dos pés, dos maracás em suas mãos. Nos lugares onde fala os *erenkon*, a ritualização acontece, defumando maruai e inscrevendo um pouco da comunidade Maturuca nos espaços urbanos. A anciã também tece, faz tipoiás coloridas com símbolos diversos. A técnica de fiar o algodão no tear é também um conhecimento ancestral.

Artistas indígenas como Denilson Baniwa e Jaider Esbell buscam que essas vozes sejam lembradas, por meio de uma política da memória. Seja escrevendo sobre o trabalho de Feliciano em um catálogo, seja levando a arte de Vovó Bernal para um museu reconhecido, o importante é manter viva a memória das velhas e dos velhos, aqueles que vieram antes e são a base dos conhecimentos indígenas. A pergunta ainda ressoa: anî'yakin etaato' pe. Quem vai ouvir?

Dessa forma, Sibé e Meriná inscrevem corpos e memórias em seus trabalhos, os quais devem ter reconhecido o direito à opacidade, pois o que escapa à nossa compreensão não deve ser reduzido à racionalidade ocidental. Os multiartistas contribuem para a formação de um novo imaginário da sociedade brasileira acerca dos povos originários do Brasil.

Referências

BANIWA, Denilson. Uma Maloca-Museu para Feliciano Lana, o filho dos desenhos dos sonhos. In:_. Pinacoteca de São Paulo. Vêxoa: nós sabemos/curadoria Naine Terena; textos de Daniel Munduruku (et. al.) - São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020, p. 145-150.

<https://doi.org/10.29147/dat.v5i3.245>

BARRETO, João Paulo; et al. As cores umuri masã no traçado das mãos de Feliciano Lana. **Journal de la Société des américanistes**, 30 dez. 2020. Disponível em: < <https://www.ufam.edu.br/ultimas-noticias/1439-as-cores-m-ri-masa-no-trac-ado-das-ma-os-de-feliciano-lana.html> >. Acesso em: 18 jan. 2022.

BERNALDINA. Saberes tradicionais com Bernaldina. Entrevista concedida a Pedro Stropasolas. **Brasil de Fato**, publicado em 29 nov. 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=p5UcwBJelqU> >. Acesso em: 20 jan. 2022.

DIAKARA, Jaime. Rio de Janeiro: o Lago de Leite. **Selvagem**: ciclo de estudos sobre a vida, 2021. Disponível em: < http://selvagemciclo.com.br/wp-content/uploads/2021/01/CADERNO14_JAIMEDIKARA.pdf >. Acesso em: 18 jan. 2022.

ESBELL, Jaider. Entrevista concedida a Nina Vincent e Sergio Cohn. Sobre a arte indígena contemporânea. WERÁ, Kaká (Org.). **Jaider Esbell**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue editorial. Coleção Tembetá, 2018, p. 17-57.

FIOROTTI, Devair Antônio e PEDRO, Bernaldina José. **Cantos e encantos**: Meriná eremukon. 1. ed. São Paulo: Patuá; Boa Vista: Wei, 2019.

FIOROTTI, Devair Antônio. Taren, eren e panton: poeticidade oral Macuxi. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 53, p. 101-127, jan./abr. 2018. Disponível em: < <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10261/9081> >. Acesso em: 20 jan. 2022.

<https://doi.org/10.1590/2316-4018534>

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Trad. Marcela Vieira. 1 ed., Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KRENAC, Ailton. Entrevistas e palestras. In:_. WERÁ, Kaká (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro, Beco do Azogue editorial. Coleção Tembetá, 2017.

MACHADO, Ananda; PINHO, Rachel. As sementes enquanto patrimônio cultural e a feira de sementes dos povos indígenas de Roraima. **Anais da VI Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia**, 2017, p. 59-78.

MENENDEZ, Larissa. **Iconografias do invisível: a arte de Feliciano e Luís Lana**. São Paulo: Annablume, Fapesb, 2009.

MENENDEZ, Larissa. Homenagem à Feliciano Lana. **PGCult UFMA** (01:44:18), publicado em: 26 jan. 2021. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=v_q9XnYIBfM >. Acesso em: 22 jan. 2022

MINISTÉRIO DA SAÚDE. Sobre a doença. O que é COVID-19. **Ministério da Saúde**. Disponível em: < <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/o-que-e-o-coronavirus#:~:text=A%20Covid%2D19%20%C3%A9%20uma,transmissibilidade%20e%20de%20distribui%C3%A7%C3%A3o%20global> >. Acesso em: 24 jan. 2022.

PĀRÖKUMU, Umusi; KEHIRI, Toramu. **Antes o mundo não existia: Mitologia Desana-Kehiripõrã**. Ilustrações: Toramu Kehiri. 3 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Dantes Ed., 2019.

RIBEIRO, Berta. A mitologia pictórica dos Desâna. In:_. VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**. 2 ed., São Paulo: Studio Nobel: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 35-52.

SANTA RITA, Flávia. **Transculturalização: música, educação e Valorização da cultura indígena macuxi, a partir da "Banda Cruviana" da UFRR**. Universidade Federal de Roraima. Disponível em: < https://uerr.edu.br/ppge/wp-content/uploads/2018/06/DISSERTA%C3%87%C3%83O-FL%C3%81VIA_%C3%81VILA_SANTA_RITA.pdf >. Acesso em: 18 jan. 2022.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliane Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

YBY FESTIVAL. Vó Bernaldina Makuxi no YBY Festival 2019. **Yby Festival** (00:11:46), publicado: 25 jun. 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=A5sfLav7eF0&t=454s> >. Acesso em: 22 jan. 2022.

Sobre a autora

Randra Kevelyn Barbosa Barros é doutoranda, com financiamento CNPq, no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC), pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Mestra em Estudo de Linguagens (PPGEL), Linha de Pesquisa 1 - Leitura, Literatura e Identidades, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), com período sanduíche no Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da Pontifícia

Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO/2019) através do PROCAD/CAPES. Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Desenvolve pesquisas no campo da crítica literária e cultural expandida, na perspectiva anticolonial, com foco em autorias indígenas, escritas e artes dos povos originários.

LATTES <http://lattes.cnpq.br/5627538864650308>

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3881-1063>

Recebido em: 31-01-2022 – Aprovado em: 03-08-2022

Esta versão está publicada em *Ahead of Print*

Como citar

Barros, Randra Kevelyn Barbosa (2022). Da arte de narrar, desenhar, cantar e tecer: os fazeres artísticos de Sibé e Meriná. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.1-17, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64453>



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