

Arte indígena contemporânea, antropofagia da Re-volta

Contemporary indigenous art, anthropophagy of the Revolt

SHELLA PATRÍCIA DIAS DE SOUZA TADEU DOS SANTOS

Universidade Estadual de Maringá (UEM) Maringá PR, Brasil

TADEU DOS SANTOS KAINGANG

Universidade Estadual de Maringá (UEM) Maringá PR, Brasil

RESUMO

Apresentamos uma memória coletiva, baseada na trajetória do Coletivo Kókir. O objetivo é a análise dos processos de criação do coletivo, alinhados ao reconhecimento da ancestralidade indígena. Além dos subsídios teórico-metodológicos da autoetnografia (SANTOS; BIANCALANA, 2017; VERSIANI, 2005), recorremos à pesquisa em artes visuais (REY, 1996) na instauração de uma poética híbrida, urbana, indígena e contemporânea. A partir dos estudos sobre a antropologia reversa (WAGNER, 2010) investigamos em criações compartilhadas formas de incorporar elementos de nossas origens. O conceito de antropofagia reversa de Denilson Baniwa (MOULIN; MARQUEZ; ANDRÉS; CANÇADO, 2022) remete à crítica sobre a modernidade eurocentrada, o que nos impulsiona para a proposição de uma re-volta, associada ao pensamento decolonial (PALERMO, 2019). A re-volta sinaliza a não aceitação da subalternidade imposta pela colonialidade aos indígenas e também a incorporação de conhecimentos dos povos originários na arte e cultura brasileira. A análise se justifica pela importância de expandir, por meio da arte, conhecimentos sobre nossos parentes indígenas. Os resultados são expectativas de que o céu não caia na cabeça das futuras gerações (KOPENAWA, ALBERT, 2015).

PALAVRAS-CHAVE

Arte indígena contemporânea, antropofagia, coletivo, ancestralidade.

ABSTRACT

We present a collective memory, based on the trajectory of Coletivo Kókir. The objective is to analyze the processes of creation of the collective, aligned with the recognition of indigenous ancestry. In addition to the theoretical-methodological subsidies of autoethnography (SANTOS; BIANCALANA, 2017; VERSIANI, 2005), we resort to research in visual arts (REY, 1996) in the establishment of a hybrid, urban, indigenous and contemporary poetics. Based on studies on reverse anthropology (WAGNER, 2010) we investigate in shared creations ways of incorporating elements of our origins. The concept of reverse anthropophagy refers to the critique of eurocentric modernity, proposing a revolt, associated with decolonial thinking (PALERMO, 2019). The revolt signals the non-acceptance of the subalternity imposed by coloniality on the indigenous peoples and also the incorporation of the knowledge of the native peoples in Brazilian art and culture. The analysis is justified by the importance of expanding, through art, knowledge about our indigenous relatives. The results are expectations that the sky does not fall on the heads of future generations (KOPENAWA, ALBERT, 2015).

KEYWORDS

Contemporary indigenous art, anthropophagy, collective, ancestry

Somos nós

Nossas narrativas apresentam relatos e análises, misturando primeira e terceira pessoa além de trechos menos marcados pela personalidade. A mistura é assumida como forma de trazer a hibridação sempre presente nos trabalhos do coletivo Kókir. Iniciamos com a apresentação de Tadeu.

Nem paraguaio, boliviano, chileno ou peruano

Hoje não tenho mais dúvidas sobre quem sou, meu nome é Tadeu dos Santos Kaingang. Enquanto pesquisador estabeleço um recorte histórico em minha trajetória na década de 1980, quando percebo que minha vida é marcada pelo deslocamento, idas e vindas que acompanharam minha infância. Eu era chamado pelas pessoas de paraguaio, boliviano, chileno e peruano. Minha aparência indígena nunca foi reconhecida como tal. Talvez pela estranheza de ver um indígena na cidade, na escola, em ambientes onde nossa presença não é acolhida.

A palavra Lapa, nome da cidade de onde vieram meus ancestrais no Paraná, significa grande pedra ou laje que, sendo parte de um rochedo, forma abaixo dela um abrigo, ou gruta. Minha ancestralidade é ligada a esse elemento, a pedra. Itambé, a cidade onde eu nasci no Paraná, é um nome de origem tupi, formado pela junção de i'tá (pedra) e aim'bé (afiada). Apesar de ter em minhas origens a presença sólida e imóvel das pedras, sempre acreditei que a fluidez e o movimento é um grande aprendizado para mim.

A condição para a aceitação dos indígenas na cidade sempre passou pela mestiçagem, tentativas de embaquecimento e anulação de nossa origem. Após me reconhecer enquanto indígena, depois de muitos anos vivendo o dilema de não pertencer a um povo ou lugar, finalmente percebo que, ao me chamarem de estrangeiro, estavam tentando afirmar a impossibilidade de um indígena brasileiro viver no meio urbano. Ser chamado de bugre também ecoava de maneira violenta para mim, além de gerar uma certa confusão para alguns, entre os indígenas e seus matadores, os “bugreiros”.

Para Sílvia Coelho dos Santos, em seu trabalho “Índios e Brancos no Sul do Brasil” (SANTOS, 1973, p. 30) a palavra bugre está associada aos significados de: gentio bravo, gentio bugre, errantes das matas, bugres, índios bravos, em contraste com os colonizadores, desbravadores e heróis. Diante da construção dos pensamentos que iluminam a sociedade dita civilizada, propõe-se subverter o sentido antropofágico em diferentes instâncias. A subversão da antropofagia reversa proposta por Denilson Baniwa (MARQUEZ, 2020, p. 367), está em não compreender o selvagem como alguém derrotado e conquistado, características que geralmente servem para justificar a pretensa conquista com a salvação das almas e o acesso à cultura do ocidente. A antropofagia reversa, como a antropologia reversa de Wagner (2010) nos permite incorporar a ancestralidade indígena, trazendo-a para perto, em uma escuta e compreensão atentas para que se fundam em nossos corpos e espíritos. Em outras palavras, se a antropologia reversa pode assinalar uma ruptura com a submissão e o extermínio dos povos indígenas, para nós do coletivo Kókir a antropofagia reversa, proposta por Denilson Baniwa, também pode indicar o caminho da volta e a afirmação da identidade dos povos originários nos cidadãos brasileiros. Essa é a nossa antropofagia da re-volta.

Esse encontro amplifica como forma de liberdade, um sentimento: um momento de fome de conhecimento, de curiosidade, sobre algo que sempre foi distante e agora, tão próximo. (...) Mas essa fome se estende em diversas formas: fome de respeito, de sensibilidade, de reciprocidade (KÓKIR, 2016, p. 33).

A antropofagia não reversa, aquela que devora para aniquilar, amplia-se com a chegada da família real ao Brasil, na busca de expandir as fronteiras imperiais, aumenta a aceleração pelo “desenvolvimento”. Potencializa-se então o conflito entre fronteiras nas terras indígenas. Pelas Cartas Régias, o Príncipe Dom João declarava guerra aos índios ‘ditos bugres, os índios bravos’ (SANTOS, 1973, p. 30).

Senti na pele, durante a maior parte da minha vida, a rejeição da cidade e ela grudou na pele dos desenhos e pinturas que faço. Símbolos urbanos se misturam e se confundem com símbolos indígenas. Resistindo a não ser “amansado” pela cidade e nem submisso às formas como o dito progresso contamina as matas, fui incorporando os deslocamentos como forma de reagir a qualquer espécie de tutela.

Vivi durante muito tempo um sentimento de estar olhando para o espelho, na imagem que se reconfigurava aos meus fenótipos, sempre ouvindo alguém dizer: olha o índio, você é índio. Sensações que passam a desfigurar a identidade, em uma vida entre as fronteiras de mim mesmo e os estereótipos que demarcaram a minha caminhada.

Marcelino, meu avô, por um tempo me acolheu na infância, sempre que olhava para ele via algo de mim. Meu avô dizia, que quando nasceu, viveu durante a infância na zona rural, em uma fazenda chamada Boa Vista, perto da cidade de Lapa (PR), hoje pertencente à família Braga. Dizia meu avô que, quando chegava gente estranha na fazenda, ele e seus irmãos e irmãs corriam para o mato e ficavam lá escondidos, até que seu pai os chamasse de volta. Essa história ouvi também de indígenas Guarani, relatando o mesmo medo diante da chegada de não indígenas em suas terras.

Na década de 1980, em meio a luta intensa dos povos indígenas pelos seus direitos, tendo como ápice a famosa ação de Ailton Krenak na Constituinte, é o momento quando eu saio do Paraná e passo a viajar em alguns Estados do Brasil. No Estado de São Paulo, concluo minha formação no ensino médio, em uma escola agrícola e logo depois passo a trabalhar como técnico agrícola no Estado de Goiás, viajando também para outros Estados vizinhos, como Tocantins e Pará. Costumo dizer que essas minhas primeiras viagens ao interior do país têm muita ligação com minha ancestralidade Jê. Trabalhando em Goiás como técnico agrícola vi a contaminação daquela região pelas multinacionais de insumos agrícolas que estabeleciam sua atuação por meio das empresas de revendas.

A re-volta

Um dia resolvi romper com esse universo degradante e mudei o curso da minha trajetória para algo que fosse coerente e trouxesse sentido para vida, a arte. Então em 1999 volto para o Paraná, residindo em Curitiba, deixando para trás tudo que um dia pensei que fosse bom, mas vi que estava errado. Em Goiás, como técnico agrícola vi a terra adoecendo em processo agressivo, tanto material, quanto simbólico e me sentia responsável por isso. Precisava interromper, sair do lugar de muitos sacrifícios e do não pertencimento, pois fui estrangeiro por muito tempo. A arte poderia ser a saída. Em Curitiba tentei entrar na Escola de Música e Artes Plásticas (EMBAP), mas no dia da prova de redação me acidentei no trabalho e não consegui escrever.

No início dos anos 1990, quando estava em Curitiba, percebo que realmente continuava vivendo esse deslocamento, porque esse lugar totalmente eurocentrado foi naquele momento para mim quase que uma bolha, um lugar blindado para qualquer brecha possível.

Assim, venho em 2000 para o interior do Estado e em Maringá eu me sinto acolhido. Neste lugar eu fixo residência e a partir daí eu começo a agenciar minha história. A busca pela expressão artística, que havia começado a despertar lá no Estado do Goiás, começa então a amadurecer.

Meu retorno ao Paraná buscou desembaçar a imagem deste passado, procurei no espelho que desconfigurava em uma identidade volátil, o ser que habita este corpo. Passei a questionar minha origem, passei a tecer diálogos com familiares para compreender um pertencimento que fizesse sentido.

Na cidade de Maringá eu começo a entender que esse deslocamento precisa de um sentido, então em minhas pesquisas a percebo que a questão da identidade indígena é muito presente em mim. Eu precisava entender isso melhor, começo então a pesquisar sobre minha ancestralidade, a partir do contato com Associação Indigenista – ASSINDI – Maringá, com a Sheilla e com o coletivo Kókir, palavra Kaingang que significa fome.

A partir de 2005 voltei a estudar, fiz graduação em Comunicação Social e depois Artes Visuais. Atuei em diferentes espaços como educador, professor e artista. Nessa caminhada, construí minha família e minha história passou a ser desenhada à medida que me aproximava dos parentes. Descobri que não era diferente, não era um estrangeiro, descobri que fui desaldeado, apartado da cultura de uma rica diversidade, que por muito tempo me foi negada. A re-volta então está ligada à volta às origens e a incorporação dos saberes dos povos originários como um alimento que nutre nossa fome de ancestralidade.

Ao produzir minha dissertação de mestrado em Ciências Sociais, percebi que meus parentes são os Kaingang e firmei minha identidade em algo que no passado não sabia responder: a que povo você pertence? A busca para responder a esta questão tornou-se fundamental e precisei construir uma trajetória para conhecer a resposta sobre de onde eu venho e para onde eu quero ir.

Verificamos que o verdadeiro estrangeiro nesse país tomou posse por meio da força, tornaram-se proprietários dos territórios dos povos originários. Após séculos de incorporação da condição colonial, vemos que estes estrangeiros são hoje considerados pioneiros, dão nome às ruas e vistos como emblemas do “desenvolvimento”. Na verdade, são ícones de uma história manchada pelo sangue de muitos indígenas que tomaram para dar forma ao “progresso”.

Na contemporaneidade esse modelo de sociedade começa a ser questionado, pois muitas vidas foram silenciadas, mostrando que os verdadeiros bárbaros vieram de fora e ao chegarem se espalharam como uma praga, que contaminou a tudo e a todos, deixando enormes abismos, mas por outro lado, também muitas pontes entre alteridades.

Vejo que nesse passado, muitos destes estrangeiros vinculados a suas instituições da fé e da ordem, são ainda enaltecidos, ainda que monumentos comecem a sucumbir com a ira popular de séculos de violência impune. Este é um aspecto importante para construção do trabalho que o coletivo Kókir vem fazendo sobre os símbolos indígenas, pois é uma reconstrução de repertórios que fazem parte da minha experiência de luta em defesa dos direitos indígenas.

Neste sentido, passei a desenvolver na dissertação do mestrado uma reflexão sobre as artes indígenas, a partir do estudo sobre as transformações na cestaria Kaingang no contexto das relações interétnicas. No contato com indígenas Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), na ASSINDI, descobri com eles a palavra “artesanista”, que renovou completamente a percepção sobre as formas de construção do conhecimento sobre a arte indígena contemporânea.

Neste sentido, passei a desenvolver na dissertação do mestrado uma reflexão sobre as artes indígenas, a partir do estudo sobre as transformações na cestaria Kaingang no contexto das relações interétnicas. No contato com indígenas Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), na ASSINDI, descobri com eles a palavra “artesanista”, que renovou completamente a percepção sobre as formas de construção do conhecimento sobre a arte indígena contemporânea.



Figura 1. Lugar inespecífico. Performance e colagem digital. Coletivo Kókir, 2018

No programa de doutorado em História na Universidade Estadual de Maringá (UEM), desenvolvo a pesquisa sobre a presença dos Kaingang no Paraná, do final do século XVIII até a atualidade, buscando compreender a produção cesteira como sinal que precisa ser visto em suas particularidades, em detrimento das concepções generalistas sobre as artes indígenas. O cesto e a trama se fazem presentes de forma intensa nas produções do coletivo Kókir. Ser e pertencer é tecer, reflexão na qual me coloco neste momento, buscando o diálogo com parentes Kaingang e leituras sobre suas criações. Um pesquisador realiza também artesanaria, busca estabelecer costuras entre diálogos polifônicos e polissêmicos. Tendo em vista a diversidade das criações, verifica-se uma carência para não dizer silenciamento e opacidade sobre a cestaria Kaingang e a aplicação das marcas Kaingang no campo da visualidade brasileira.

Minha ancoragem ou mesmo possível “aldeamento”, poderia ser o lugar de encontro com a ancestralidade, que entre outros lugares é também o espaço de pesquisa acadêmica e da criação artística. Durante a realização do mestrado em Ciências Sociais em 2018 na UEM, começo a me apresentar como alguém que pertence à etnia Kaingang. Na pesquisa de doutorado em história, sigo no processo de imersão, diante de uma história de experiência de vida, cheia de barreiras sobre o lugar de pertencimento. Essa situação começa a mudar com a participação no coletivo e nas ações como professor universitário no curso de Artes Visuais da UEM. Como coordenador do curso de extensão Arte e cultura indígena em Mariguã, pude propor cocriações junto aos parentes Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR), inserindo minha escrita-desenho sobre a trama dos cestos.



Figura 2. Coletivo Kókir. Maringá, Mariguã. Pintura e colagem digital, 2017

A mistura é o tempero do coletivo Kókir. Criar junto com os parentes e propor cocriações entre adultos, jovens e crianças indígenas e não indígenas vem sendo um caminho sólido e ao mesmo tempo fluido de nossas ações. Pedra e água se juntam, a lapa que abriga a origem e a água que garante o fluxo da vida. Descendente de um grupo indígena desaldeado da região da Lapa, atualmente me auto reconheço como cidadão indígena brasileiro. Estar desaldeado é estar em um lugar de deslocamento, de não lugar (AUGÉ, 2008), mas nos deslocamentos em busca dos parentes fui acolhido por muitos povos indígenas.



Figura 3 e 4. Krecidade 3. Série Uma História dentro do Cesto, 2021
Coletivo Kókir e João Natalino Pantu. Pintura sobre cesto Kaingang, 2021.

A antropofagia da Re-volta

A busca pela ancestralidade fez com que uma grande jornada se iniciasse no contato com diferentes povos indígenas, que nos acolheram e nos têm ensinado saberes que nos foram arrancados com a colonização. Essas ações iniciam-se em 2000, mas nesse momento o coletivo ainda não havia sido instituído oficialmente enquanto tal. O ponto de partida das ações está na fundação da ASSINDI, em 2000, entidade fundada por Darcy Dias de Souza, mãe de Sheilla e sogra de Tadeu, ambos membros da ONG.

Na associação, desde 2000 acontecem nossos encontros com o povo Kaingang da Terra Indígena Ivaí (PR). Com este grupo estabelecemos laços profundos, pela proximidade nas ações que desenvolvemos junto a eles na ONG.

Em 2006 nos reunimos com o Povo Guarani Nhandewa da Terra Indígena Iwy Porã (PR), que acabava de retomar suas terras, onde fizemos o livro “Índios na visão dos índios: povo Guarani Nhandewa”. Desse encontro recebemos nossos nomes Guarani Nhandewa, revelados pelo txamói (liderança espiritual), José Silva. Tadeu recebeu o nome Awa Djembowyty e Sheilla, Cunhã Werawdyju, ambos significam raio, nas versões masculina e feminina.

Com o coletivo Kókir os deslocamentos mudam de sentido e começamos o caminho da volta. Para Oliveira, há uma diferença entre a viagem de volta e a “da” volta:

Enquanto o percurso dos antropólogos foi o de desmistificar a noção de “raça” e desconstruir a de “etnia”, os membros de um grupo étnico encaminham-se, freqüentemente, na direção oposta, reafirmando a sua unidade e situando as conexões com a origem em planos que não podem ser atravessados ou arbitrados pelos de fora. Sabem que estão muito distantes das origens em termos de organização política, bem como na dimensão cultural e cognitiva. A “viagem da volta” não é um exercício nostálgico de retomo ao passado e desconectado do presente (por isso não é uma viagem de volta) (Oliveira, 1999, p. 31).

O coletivo tem sua origem com a criação de um sítio específico no Museu Paranaense e na Galeria Farol Arte e ação, nas exposições Sustento/Voracidade, entre 2016 e 2017 na cidade de Curitiba. Nesta criação, feita junto ao povo Kaingang do Ivaí, refletimos sobre as relações entre cidade, arte contemporânea indígena e espaços etnográficos. Os objetos das exposições provocam a re-volta, ao propor a incorporação da ancestralidade com uma “mordida” nas cestas Kaingang. O lugar da arte indígena, comumente reservado às coleções etnográficas, é questionado pelo coletivo, ao oferecer simultaneamente as duas exposições com objetos semelhantes, “Sustento” e “Voracidade”, no Museu e na Galeria.



Figura 5. Coletivo Kókir, Barão de Antonina, 2017. Fotografia: Jackson Yonegura. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio (MAR)

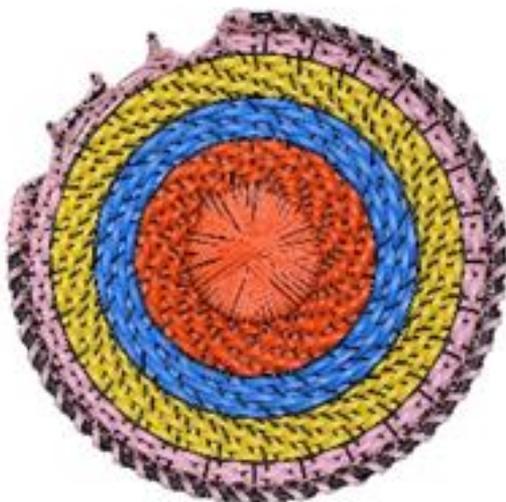


Figura 6. Coletivo Kókir, Apucarantina, 2017. Fotografia: Jackson Yonegura.



Figura 7. Carolina Freitas com a obra "Comestíveis". Coletivo Kókir, 2016. Fotografia: Rodolfo Lo Bianco

Problematizando a fome nas terras indígenas, ao mesmo tempo o coletivo expande a ideia da fome, no sentido de incorporarmos nossa ancestralidade com a mordida nos objetos trançados pelos Kaingang. A mordida materializa-se também no trabalho “Comestíveis”, objeto feito com uma bolacha em que imprimimos as cestas Kaingang com papel comestível, servidas na abertura da exposição Sustento.

Em sua dissertação sobre a arte Kaingang, Tadeu destaca que o oferecimento dos comestíveis é uma ação híbrida, voltada a outra direção antropofágica. Matar a fome em todos os sentidos, real e metafórico é algo contrário as operações de exclusão iniciadas no período colonial e perpetuadas no contexto atual: “É o hibridismo contra o conformismo, o vazio, a fragmentação e todo tipo de ocultação que mascara a impotência do capitalismo na eliminação das divisões sociais que reproduzem os famélicos, desesperançados e o progresso destrutivo da natureza” (SANTOS, 2018, p. 204).

Em 2017 participamos da produção de um mural com indígenas de diferentes etnias na Aldeia Multiétnica em São Jorge, na Chapada dos Viadeiros, durante o Encontro de culturas tradicionais (GO). Foi um momento muito especial porque os indígenas aceitaram nossa proposta de cada etnia pintar seus grafismos no mural. Também em 2017, Tadeu tem um episódio bastante significativo em sua busca pela ancestralidade Kaingang, ao participar do Encontro de Kujás, na Terra Indígena Guarani e Kaingang Tupã Nhe Kretã, próxima à cidade de Morretes (PR). Estas ações imprimiram no trabalho do coletivo o questionamento sobre porque as pessoas na cidade não podem ter acesso aos saberes e a identidade indígena e assumirem-se enquanto cidadãos indígenas brasileiros.



Figura 8. Coletivo Kókir. Sinal Vermelho, Performance, 2019

Nas proposições de encontros entre indígena e cidade, bastante presente nas ações do coletivo, em 2018 tivemos a oportunidade de cocriar com os Tupinambá de Olivença, justamente um povo que habita uma cidade, Ilhéus, na Bahia. Nessa ocasião o coletivo foi selecionado para participar de uma residência junto ao povo Tupinambá no projeto Arte Eletrônica Indígena (AEI) <https://aei.art.br/>, no qual propusemos um encontro midiático intercultural entre os Tupinambá de Olivença e os Kaingang do Ivaí.

Na residência AEI levamos aos Tupinambá de Olivença fotografias impressas da Rua Mém de Sá na cidade de Maringá, nas quais havíamos pedido para que os Kaingang do Ivaí pisassem com os pés impregnados com tinta vermelha. Em Olivença pedimos às crianças Tupinambá que pisassem também sobre as fotografias, também com os pés tingidos com a terra de seu território, como se Kaingang e Tupinambá estivessem trocando mensagens de e-mails, mas no caso escritas com suas pegadas. Mém de Sá é conhecido pelo massacre aos Tupinambá no Rio Cururupe, no século XVI. Com essa ação buscamos reforçar a presença e a resistência indígena na contemporaneidade, ainda que genocidas sejam nomes de rua no Brasil até hoje.



Figura 9. Atestado de ancestralidade. Cocriação entre coletivo Kókir, crianças Tupinambá de Olivença e povo Kaingang do Ivaí. Residência Arte Eletrônica Indígena (AEI), 2018. <https://aei.art.br/>

A relação de Tadeu com os Kaingang tem como contraponto o lado nordestino do coletivo, por parte dos parentes de Sheilla. A aproximação de Sheilla com sua ancestralidade começa também no mestrado, como Tadeu. Sheilla tem origem indígena por parte de mãe, possivelmente indígenas Kaingang do interior de São Paulo, próximos ao município de Iacri, palavra Kaingang que significa Sol. Por parte de pai, Sheilla descobriu sua ancestralidade indígena durante o mestrado em Poéticas Visuais, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde conheceu os povos indígenas do Nordeste: Kiriri, Kariri Xocó, Fulniô, Tumbalalá, Pataxó e Tuxá.

Com os Kiriri, Sheilla estabeleceu uma aproximação especial, escrevendo sua dissertação sobre esse povo e criando junto com um grupo de artistas, entre eles, Maria e Demá Kiriri a performance “Coração de Jenipapo”, apresentada na 53ª SBPC em Salvador. Dos Kiriri, Sheilla também recebeu um nome indígena, Tixiliá, nome de uma indígena transformada em Palmeira.

A região onde vivem seus parentes, no oeste baiano, não possui grupos indígenas autodeclarados, mas, por outro lado, o local conhecido como Muquém de São Francisco (BA), de onde vieram seus avós, tem um dos maiores cemitérios com urnas funerárias encontrado na região, a Vila de Piragiba. Sheilla visitou a região com seu pai e pôde ver de perto o cemitério a céu aberto, em situação de abandono. Na praça do povoado, Sheilla presenciou crianças cutucando um crânio dentro de uma urna, no meio da rua de chão batido.

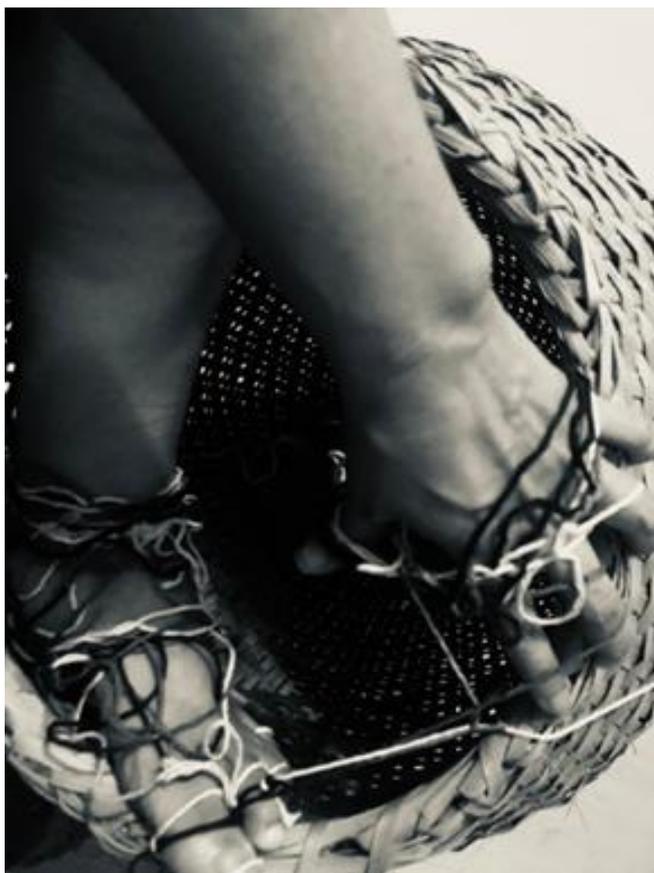


Figura 10. Coletivo Kókir. Atestado de ancestralidade. Fotografia: Coletivo Kókir, 2020

O batizado indígena de Sheilla, contudo, aconteceu no Maranhão, em viagem realizada com estudantes da UFBA, onde visitou o grupo Ramkakomekrá, conhecido como Canela, que lhe deu o nome Dywrukue, palavra que remete à cor escura de seu cabelo.

A ligação com a Bahia se consolida na parceria do coletivo com a Ong Thydewá e com a professora Alessandra Mello Simões Paiva, docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Convidados por Alessandra e pela Thydewá, em 2020 o coletivo Kókir participa da organização da Convocatória “CARA” - Cocriações Artísticas - Resistências e Ancestralidades, junto à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Sul da Bahia (Proex/UFSB) e a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Essa ação, destinada a promover cocriações entre indígenas e o corpo discente da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) tem uma forte ligação com as ações do coletivo, no sentido de impulsionar nas novas gerações o interesse pelos saberes ancestrais indígenas. O resultado da convocatória CARAS é apresentado pelo coletivo e por Alessandra Simões nos anais da ABCA de 2021.

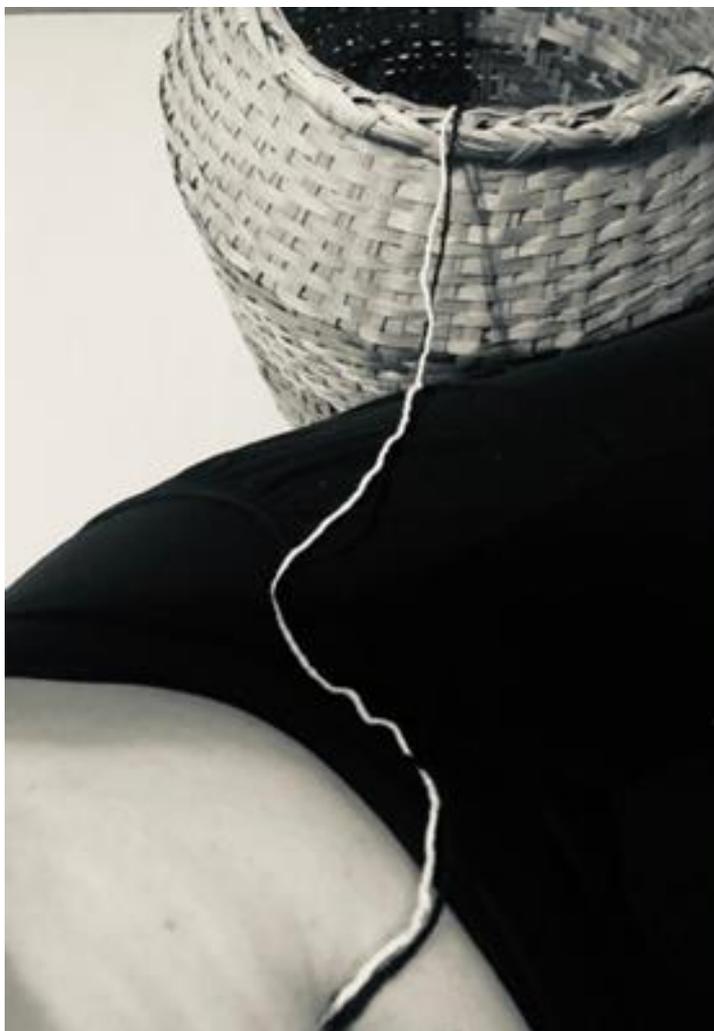


Figura 11. Coletivo Kókir. *Autodeclaração*. Fotografia: Coletivo Kókir, 2020.

Em 2021 participamos do projeto Arte com indígenas em residência eletrônica (AIRE), promovido pela ONG Thydewá, em que foram realizadas criações compartilhadas com indígenas de diferentes povos da América Latina, entre eles: Mapuche, Mocovi, Tulián, Xukuru, Terena, Desana, Kariri-Xocó, Kaingang, Guarani e Palta. Entre as criações do coletivo no AIRE destacamos os vídeos “Atucse” e “Resistir aire”, pela abertura que promovem ao debate sobre as relações entre o feminino, a resistência e a diversidade étnica na América Latina. “Atucse” é escuta, ao contrário, apresentando vozes femininas em gravação invertida junto a imagens das artistas participantes em diferentes situações. “Atucse” e traz em si elementos que deram origem aos trabalhos “Autodeclaração”, “Atestado de ancestralidade” e “Mergulho”.

Mergulho

Em busca da retomada do interesse dos mais jovens pelos saberes ancestrais na comunidade Kaingang da Terra Indígena Ivaí, o coletivo Kókir, juntamente a Julia Tiemi Kurihara e o pesquisador Kaingang, Florêncio ReKayg Fernandes, realizou a criação “Mergulho nas Águas Azuis - Goj tánh”. Goj tánh é o nome do avô de Florêncio, a quem prestamos homenagem nesse trabalho, soubemos que era chamado assim por ser uma pessoa tranquila. A criação foi feita durante as ações do projeto de Extensão Arte e Cultura Indígena em Mariguã, em 2021. O projeto é coordenado por Sheilla e Tadeu, em parceria com professores e estudantes indígenas e não indígenas, com o objetivo de estudar e divulgar aspectos da arte e cultura Indígena Kaingang e Guarani. A obra “Mergulho nas Águas Azuis - Goj than” é resultado da interação interétnica e foi produzida a partir de uma intervenção artística com pigmentos naturais em um cesto Kaingang. Davi Kopenawa (2015) nos alerta para o cuidado com a natureza, considerada como elemento não separado de nossos corpos. Consideramos a relevância da retomada dos saberes ancestrais ligados aos pigmentos naturais para todos nós, levando em conta também a importância do cuidado com o meio ambiente e com a saúde, além da possibilidade de o estudo subsidiar práticas para professores no contexto de ensino de Arte.

Sem fim, sempre recomeço

Em Kaingang a frase Vã sãn kurã karki significa Lutar Sempre. Mesmo com todas as lutas: heri kekã kryg he tu, Desistir Jamais. Por onde passamos, nesses lugares, nosso rastro assinala nossa história e o que somos. A autoetnografia mesclou-se à pesquisa em arte, reunindo processos criativos e de autodescoberta, apresentando a interioridade do engendramento de imagens e objetos criados coletivamente. A re-volta nos trabalhos do coletivo caracteriza o impulso de resistir ao apagamento, assumindo saberes e práticas indígenas em nossas ações e criações.

A vida é expressa em revoada, liberta os pássaros que temos dentro de nós, no encontro conosco e quem sabe nos ajuda a encontrar nosso bando. Escute o som deles para que possamos encontrar o caminho de casa, respeitar nossa morada, que é cada canto desse chão. Sintonizar com a vida, para que com o canto dos pássaros possamos encontrar nossas origens, que vem das matas. A cada sobrevoo filtramos nossas ilusões e limitamos a imagem em uma paisagem, que aos olhos dos pássaros seriam como resposta ao que nos afeta. Somos a chave de acesso livre, sem restrições do tempo, do espaço, da matéria e das crenças.

No nosso modo de interferir, reagindo aos modos de pensar, somos tomados pela força de seguir em frente. Se o mundo não é uma gaiola, por que então são criadas armadilhas da incerteza de não saber para onde ir? O ar que passa a influenciar na paisagem não é verde, passa a ser tóxico, como o silêncio que destoa a cada palmo dessa terra que é devorada. Aos olhos de Topé, nas lágrimas da mãe que vê o mundo sem janelas. Um lugar em que as memórias atravessam pelas frestas. Que ainda possamos escutar o canto do colibri que está longe.



Figura 12. Florêncio Rekayg Fernandes, Julia Tiemi Kurihara e Coletivo Kókir.
Mergulho nas Águas Azuis - Goj táhn. Série Uma História dentro do Cesto. Pintura sobre cesto Kaingang e Fotoperformance, 2021

Referências

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 729 p. <https://doi.org/10.18224/hab.v15i1.5905>

MARQUEZ, Renata. A língua das onças e das lontras. *Arte e Ensaios*, vol. 26, n. 40, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8442-5644>
<https://doi.org/10.37235/ae.n40.25>

MOULIN, Gabriela; MARQUEZ, Renata, ANDRÉS, Roberto; CANÇADO, Wellington (Org.) Habitar o antropoceno. BDMG Cultural, 2022. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/wp/wp-content/uploads/2022/02/bdmg-cultural-livro.pdf>

PALERMO, Zulma. *Arte y Estética En La Encrucijada Descolonial*. Del signo, Buenos Aires, 1ª Ed, 2009.

REY, Sandra. Da Prática à Teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.27713>

SANTOS, Camila Matzenauer dos; BIANCALANA, Gisela Reis. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. *Revista Aspas*. USP, Vol. 7, n. 2, 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v7i2p53-63>

SANTOS, Sílvio Coelho dos. Índios e brancos no Sul do Brasil: a dramática experiência dos Xokleng. Florianópolis: Editora Edeme, 1973.

SANTOS, Tadeu. *Arte, identidade e transformações na cestaria Kaingang da terra indígena ivaí, no contexto de fricção interétnica*. Dissertação de mestrado, Programa de pós-graduação em Ciências Sociais. Universidade Estadual de Maringá, 2018. <https://doi.org/10.18226/610001/mostraxvi.2016.45>

SANTOS, Tadeu. *Org. Sustento/Voracidade*. Coletivo Kókir (Tadeu dos Santos e Sheilla Souza). Catálogo das exposições Sustento e Voracidade na Galeria Farol Arte e ação e Museu Paranaense, Curitiba, 2016.

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

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

Sobre os autores

Sheilla Patricia Dias de Souza possui graduação em Educação Artística pela Universidade Federal de Uberlândia (1992), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (2002), mestrado em Metropolis La Cultura de La Ciudad - Universitat Politecnica de Catalunya (1996) e é doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (2009). Atualmente é professora no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: desenho, escultura, objetos, instalação, intervenção, ensino de arte, arte indígena e semiótica.

LATES: <http://lattes.cnpq.br/0969724137747501>

Tadeu dos Santos Kaingang nasceu em Itambé-Paraná, em 1971. Traz em sua história caminhos que entrelaçam arte, cidade e encontros com culturas indígenas. Tadeu é descendente do grupo indígena Kaingang da região da Lapa no Paraná. É membro da Associação Indigenista - ASSINDI - Maringá, professor no curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM), licenciado em Artes Visuais, bacharel em Comunicação Social, mestre em Ciências Sociais e doutorando em História. Em seus trabalhos apresentam-se em diálogo planos e dimensões em duplicidade, tornando este campo de relações um lugar de sua pronúncia plástica, que atravessa questões ligadas à cidade e ao território. Tadeu é membro do Coletivo Kókir, junto a Sheilla Souza e povos indígenas do Brasil e Abya Yala.

tsantos2@uem.br

kokir.coletivo@gmail.com

[@tadeu_kaingang](#)

LATES: <http://lattes.cnpq.br/7023608136791078>

Recebido em: 03-03-2022

Como citar

Souza, Sheilla Patricia Dias de; Kaingang, Tadeu dos Santos (2022). Arte indígena contemporânea, antropofagia da Re-volta. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.3, n.2, p.521-537, jul./dez. <https://doi.org/10.14393/EdA-v3-n2-2022-64960>



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