
Ensaio sobre o dilema da representação ética da alteridade: Indianismo, Indigenismo e uma abordagem metacultural na arte contemporânea brasileira

Essay on the dilemma of the otherness' ethical representation: Indianism, Indigenism and a metacultural approach in Brazilian contemporary art

Letícia Larín, Brasil

FBAUL / CIEBA Lisboa, Portugal

E-mail: leticialarin@gmail.com

Resumo:

Em seu difundido texto *O Artista como Etnógrafo* Hal Foster evidencia, nesta tendência da arte contemporânea, problemáticas recorrentes e de difícil resolução. Como versar artisticamente sobre o “outro”, sem infringir noções éticas? Ao fomentar a visibilidade das “minorias”, articulações em torno da alteridade são favoráveis à constituição de um contexto democrático. Entretanto, abordagens deste tipo servem, muitas vezes, à instrumentalização do “outro” pelo poder hegemónico. Para refletir sobre este dilema, o presente artigo observa aspetos do Indianismo e do Indigenismo sob perspectivas do pós-colonialismo. A partir deste enquadramento ensaia-se, então, uma apreciação da arte contemporânea brasileira sob a perspectiva de uma abordagem metacultural.

Palavras Chave: alteridade, indianismo, indigenismo, arte brasileira, pós-colonial, metacultural.

Abstract:

In the widespread text “The Artist as Ethnographer” Hal Foster quotes in this contemporary art’s praxis, problematic issues that are difficult to be solved. How to artistically quote the “other”, without infringing ethical notions? By fostering the visibility of “minorities”, articulations around otherness are conducive to the constitution of a democratic context. Meanwhile, such approaches on alterity often serve to strengthen hegemonic power. To reflect on this dilemma, the present article considers aspects of Indianism and Indigenism under perspectives of postcolonialism. So, from this framework, an appreciation on Brazilian contemporary art is essayed, being applied for such a metacultural approach.

Keywords: otherness, indianism, indigenism, brazilian art, postcolonial, metacultural.

1 - Introdução: a persistência de estereótipos coloniais

Sendo brasileira e de ascendência de origem principalmente europeia, à primeira aterrissagem em Portugal uniu-se um desejo por “espreitar” a perspectiva que colonizou o Brasil. Escolheu-se, para isso, o índice remanescente da primeira imagem inaugurada na mente portuguesa, ao estabelecer contato com nativos da encontrada Terra de Santa Cruz: a carta de Pêro Vaz de Caminha. Este escrivão, quando viu o ameríndio em 1500, não o fez como um indígena da época. Neste contato, relatado no documento conhecido como “certidão de nascimento do Brasil”, apareceu, assim, um novo caractere imagético.

Este objeto cultural – o primeiro que deve o seu surgimento à interação entre aborígenes das terras brasileiras e portuguesas – é uma carta. Para procurar

“incorporar” a visão do escrivão que a concebeu, de modo a tentar visualizar a imagem do indígena inaugurada em sua mente, foi realizado um experimento artístico através da caligrafia. Neste, a ação contínua de redesenhar os 28 fólhos da carta (Fig. 1) permitiu a apreensão da cadência, ritmo e ondulação de Pêro Vaz de Caminha, mobilizando noções sensíveis quanto ao seu modo de ser. Além disso, para contribuir a este tipo de “imersão em Caminha”, a *performance* foi acompanhada pelo áudio de um vídeo, no qual portugueses leem o conteúdo, da carta, escrito com o alfabeto romano e em português arcaico (Fig. 2). O frequente, por vezes estranhamento e por vezes embaraço, das pessoas na leitura oral, e decorrente das diferenças entre o português atual e o arcaico, parafraseou, pelo tempo, o conflito no encontro de culturas distintas – em vários momentos, também, os participantes manifestaram agradáveis expressões de surpresa.



Fig. 1 – Letícia Larín, *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro (Pêro Vaz de Caminha)*, 2016. Vídeo registro de *performance* de 40 horas realizada em dois dias consecutivos no Atalaia Artes Performativas 2016, Almodôvar, 1h 30'. Fotografia de Érika Machado e Filipa Bastos. Fonte: Própria.



Fig. 2 – Leticia Larín, *A Carta de Pêro Vaz de Caminha*, 2016. Vídeo, 1h 30'. Fonte: Própria.

Ao terminar de redesenhar todos os fólhos da carta (Fig. 3), o domínio caligráfico resultante permitiu a feitura de dois desenhos com linhas afins às das letras de

Caminha. O objetivo era tornar visível a primeira imagem, do ameríndio, elaborada na mente do escrivão de D. Manuel I. No primeiro desenho manteve-se o bico de pena e o formato do papel – tamanho A4 –, e para que o segundo permitisse uma maior soltura gestual, um papel de arroz A1 recebeu pinceladas. Entretanto, as primeiras figurações construídas eram ambas rentes a um índio homem com a boca perfurada, sendo este, um estereótipo construído em pensamento no decorrer do trabalho. Como o propósito era afastar-se da própria consciência para ir ao encontro do inconsciente de Caminha, com a intenção de liberar-se do enclausuramento nesta figuração reducionista – assimilada ao imaginário coletivo –, foram lançadas duas estratégias surrealistas: encharcar os papéis e virá-los de ponta-cabeça. Com isso, as imagens emergiram “por si só”: eram ambas mulheres ameríndias, de aspeto sensual (Fig. 4 e Fig. 5).



Fig. 3 – Leticia Larín, *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro (Fol. 1f e Fol. 1v)*, 2016. Nanquim s/ papel de arroz, 29,7 x 21 cm. Fonte: Própria.



Fig. 4 – Letícia Larín, *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro (Fol. 14v)*, 2016. Nanquim s/ papel de arroz, 29,7 x 21 cm. Fonte: Própria.



Fig. 5 – Letícia Larín, *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro (Fol. 15f)*, 2016. Nanquim s/ papel de arroz, 84,1 x 59,4 cm. Fonte: Própria.

Com este resultado, o esforço para desfazer-se de uma imagem estereotipada – «índio forte com lábio furado» – levou ao encontro de uma outra representação estereotipada – «índia sensual com ânimo afável». Independentemente de Pêro Vaz de Caminha ter, ou não, visualizado os nativos do continente americano segundo estas tipologias, este experimento artístico evidencia, na mente da artista, a persistência de um imaginário estereotipado em torno do ameríndio. Esta tendência inconsciente a reduzir os indígenas a certos estereótipos não é, contudo, exclusiva da presente autora. Através do conjunto escultórico *Caramuru* (Fig. 6), por exemplo, ela pode ser averiguada numa outra, porém similar, dupla de relação.

Caramuru é o nome que foi dado a Diogo Álvares Correia, português nascido em Viana do Castelo em 1475, pelos tupinambá. Diogo Álvares naufragou no litoral do atual estado Bahia, Brasil, na primeira metade do século XVI, e terminou por casar-se com Paraguaçu, filha do chefe da tribo. A união deste casal simboliza a miscigenação entre povos radicalmente diferentes e a origem da nobreza cabocla. (...) É certo que a história de *Caramuru* e Paraguaçu reflecte o primado da visão europeia sobre o outro, pois a índia foi adaptada ao modelo de vida europeu, casando e baptizando-se como Catarina do Brasil. No entanto, a narrativa sobre a suposta fácil convivência entre portugueses e outros povos e principalmente a escolha de um personagem



Fig. 6 – José Rodrigues, *Caramuru*, 2008. Bronze fundido, 500 cm de altura e 300 cm de largura. Imagem do monumento em 2011, instalado na Praça da República de Viana do Castelo. Atualmente a peça encontra-se na Praia Norte, Viana do Castelo. Fotografia de Carlos Luis M. C. da Cruz sob a licença Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported. Fonte: Wikipédia.

relativamente obscuro na história, mais adaptadas à sensibilidade actual/pós-moderna seriam bastante improváveis na estatuária do Estado Novo (Elias, Marques, Leonor, 2013).

O mencionado conjunto escultórico, de autoria de José Rodrigues, foi erigido, portanto, já no período democrático português. Foi na passagem de 2008 a 2009 que a Câmara Municipal de Viana do Castelo instalou, no espaço público, o monumento. Nele, Rodrigues apresenta um imaginário idealizado, ressaltando a nudez dos corpos de Caramuru e de Paraguaçu, numa peça em bronze que chega a cinco metros de altura. As proporções, contudo, não são clássicas, se não que apresentam “ares” de um fazer solto, ligando vetores da arte ocidental acadêmica – oferecidos, inclusive, pelos ornamentos sinuosos do elemento central que serve de base à construção – a um acabamento artístico de cunho popular. Este “primitivismo” formal que altera – “desconstrói” – a aparência duma estrutura clássica ecoa numa sintaxe modernista, sintonizando a convivência do índio com o ocidental numa atmosfera isenta de conflitos, instaurada harmonicamente em meio à sintaxe dominante.

Mas ainda assim, a cultura preponderante não se mostra irreduzível: Caramuru está quase que completamente despido, miscigenando-se – com uma ameríndia, mesmo que representada com cabelo crespo e com elementos aplicados, que mais lembram as decorações carnavalescas nos corpos das mulatas sambistas que as pinturas corporais indígenas – e, de modo a crescer a polémica, sem deixar de ostentar uma cruz cristã em seu pescoço. É provável que incómodos, que veem nesta interpretação equacionada – ou naquela que assume a violenta submissão da população nativa à portuguesa – um «escândalo», tenham gerado uma série de reclamações que não cessaram desde a aparição, na praça, desta estátua que homenageia Caramuru. Este pleito justificou-se pela ereção da obra artística no local mais nobre da cidade, a Praça da República, e terminou finalmente em 2018 com a marginalização do grupo escultural, pela sua transferência à Praia Norte.

Esta ocorrência evidencia, por um lado, a ainda premente urgência em trabalhar em prol da

desintegração de preconceitos em relação ao “outro”, e também, a potência que os estereótipos podem mobilizar em esquemas multiculturais. Sendo assim, o presente esforço por desvestir-se de estereótipos que geram preconceitos, primeiro problematiza a temática considerando o Indianismo e o Indigenismo no Brasil, para a seguir, ensaiar uma abordagem ética da alteridade mirando casos da arte contemporânea brasileira.

2 - O Indianismo e os seus fantasmas

Jean-Jacques Rousseau projeta a imagem de um primitivo de cultura subdesenvolvida, o qual apresenta, por isso, a capacidade de ser transparente quanto à pureza inata de seu carácter: “(...) *les Sauvages de l’Amérique qui vont tout nuds & qui ne vivent que du produit de leur chasse, n’ont jamais pu être domptés*” (2012). A razão iluminista do filósofo apraz-se do estilo formal alcançado pelos literatos europeus, e confere no academicismo o melhor expoente concebível para a arte, chegando ele a dizer “*la perfection de nos Arts*” (Rousseau, 2012). Ao mesmo tempo, ela incrimina este exímio formalismo por exaltar o luxo, o qual não só corrompe os valores morais, como também fomenta um ilusório sentimento de superioridade. Este ocorre em vaidades que se reconhecem em belíssimos retratos pictóricos, e que vivem em meio a um extremo requinte. Esta situação induz artificialmente à elevação da autoestima de uma classe superficial, que sente, então, um digno direito de ocultar as próprias práticas perniciosas com “*finesse*”.

Rousseau compreende, assim, que é preferível ser competente no campo da ética que sê-lo no da arte. Há que recordar que o «bom selvagem», segundo ele, não tendo sido domado e tampouco escravizado pelos sistemas social, político e económico, é um sujeito livre e predisposto «naturalmente» ao bem comum. Para o escritor, os avanços artísticos e científicos não se justificam se coadunam à barbárie social. Para combater este formalismo insubstancial, insofrito, ele incita artistas, filósofos e outros, ao esforço por se liberarem das algemas burocráticas que guiam as condutas e as práticas no cotidiano. Com isso é possível que se protagonize, na realidade, uma atuação ética e crítica.

Quando os pensamentos de Rousseau desembocam para influenciar o romantismo brasileiro,

este movimento já se encontra em decadência na Europa, sendo influído por valores realistas. Na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) – inaugurada no Rio de Janeiro em 1826 –, neste momento de conformação de uma identidade nacional, procurou-se a correspondência com estilos europeus. A corrente «Indianista» foi, assim, baseada numa conceção europeia do nativo, atualizando-o como o verdadeiro herói nacional, como o contentor de uma coragem, ingenuidade e força guerreira, que simbolizariam e inspirariam o “espírito” do brasileiro.

Enquanto determinada corrente da opinião pública portuguesa via o novo império brasileiro como um “ato de violenta rebeldia, espoliador do império de uma coroa” (Amora, 1974), no Brasil elaboravam-se meios para desidentificar-se com o colonizador. Embora o brasileiro, mestiço em sua conceção, não correspondesse ao indígena, entendeu-se que a nação brasileira deveria ser reconhecida idealmente naquele que estava naquelas terras desde antes da chegada dos colonizadores. Esta propaganda de definição da autonomia política e cultural, do Brasil face a Portugal, padecia “de sentimentos deformadores da realidade dos dois países e da natureza, peculiaríssima, de sua unidade rática e de suas íntimas e trisseculares relações” (Amora, 1974).

Quando Rousseau lança o vislumbre de um primitivo abstrato e inexistente, que habitaria o mundo sempre, de um modo legítimo e original, ele tem a intenção de corporificar elementos que acredita estarem escassos em seu contexto. Em seu ambiente erudito, o pensador averigua uma carência de valores humanos fundamentais que, enquanto extintos nos círculos mais poderosos, subsistiam em meio à massa laboral. Com essa visão, ele estabelece uma reciprocidade entre o refinamento de modos, gosto e intelecto, e a decadência moral.

No caso do romantismo brasileiro, a proposta de institucionalizar uma identidade nacional serviu a ideais políticos e se pautou numa perspectiva europeia – e não na cosmovisão das populações autóctones das terras brasileiras. Esta construção de uma mitologia originária do Brasil, obedecendo a esquemas não condizentes a um comprometimento social generalizado e se dando junto a pressupostos filosóficos ocidentais, cria um embuste identitário. No âmbito pictórico-formal, também, ela

obedece a esquemas estilísticos que surgiam do outro lado do Atlântico, reproduzindo maneiras estrangeiras com o intuito de equiparar-se à “melhor” arte produzida no globo. Com esta atitude, há a reprodução do rebaixamento da periferia com respeito ao centro, que caracterizou o contexto europeu.

Os países da Europa do sul, que foram constituídos pelos países do Norte da Europa como os vencidos da modernidade, interiorizaram a tal ponto o seu desmérito histórico que se desdobraram em chamadas de atenção para as realizações da sua cultura erudita. O resultado de tal esforço agravou ainda mais a votação ao esquecimento das formas da cultura popular que abundam nestes países. O fenómeno advém da sensação de que a existência de uma forte tradição de cultura popular é indicativa de um fracasso no alcance da modernidade (Labanyi, 1986: 62).

Neste caso, a «modernidade» condiz ao período iniciado com o Iluminismo, sendo que os “fantasmas” – vítimas e vencidos – desta primeira época da modernidade foram manifestados na cultura literária, maioritariamente, através da “figura do pai que retorna para exigir vingança àqueles que usurparam a sua autoridade” (Labanyi, 1986: 63). Assim, pode-se entender que a imagem romântica do indígena, no Brasil, projetou-se de um modo artificial, com vistas a simbolizar os “donos da terra” que “acertam contas” com Portugal. Servindo de instrumento para prefigurar um imaginário nacional de soberania autêntica, ansiado pelos governantes do país, a identidade brasileira foi elaborada em benefício das elites agroexportadoras da própria sociedade latino-americana. Entretanto, ao apropriar-se da cultura europeia para confrontar o poder europeu, a nação em configuração não negou a condição de superioridade do seu colonizador. Ao reiterar-lhe um elogio cultural, ela outorgou-lhe, assim, hegemonia. Mesmo que advinda de uma postura de insubordinação política, esta perspectiva infundiu e legitimou, no Brasil, a cultura ocidental.

Diferentemente da literatura, e talvez por coincidir com um período em que se despontava na Europa o realismo, a expressão pictórica romântica brasileira incorporou, nos atos epopeicos, uma dimensão crua de tragicidade social.

A pintura *O Último Tamoio* (Fig. 7), pintada por Rodolfo Amoedo quando esteve em Paris para usufruir de um pensionato artístico, representa uma cena do poema *A Confederação dos Tamoyos* (Magalhães, 1856). Considerado como a grande epopeia nacional do período, foi financiado pelo imperador Dom Pedro II para divulgar o início da mitologia do Brasil. Embora o resgate da imagem do aborígine funcione como uma alegoria, da autonomia política e cultural do país em relação a Portugal, a pintura apresenta um indígena moribundo, Aimbire. O esverdeado de sua pele denuncia o seu extermínio, ao preferir lutar e morrer pela liberdade que sucumbir à escravidão. Para ressaltar a inscrição do carácter heroico num sujeito mártir, além de Amoedo dispor o corpo em forma de cruz, remetendo ao Cristo crucificado, ele não retratou Iguassú, mulher de Aimbire

que também participa da cena. Segundo o poema, junto à amada morta Aimbire diz:

*Tamoyo sou, Tamoyo morrer quero,
E livre morreréi. Comigo morra
O ultimo Tamoyo; e nenhum fique
Para escravo do Luso: a nenhum delles
Darei a gloria de tirar-me a vida*
(Magalhães, 1856: 338).

E assim, Aimbire tira a própria vida. O homem que acolhe o corpo do índio na Baía de Guanabara, observado na pintura, é o padre José de Anchieta. Solicitara-se a sua presença para negociar o estabelecimento de um acordo pacífico entre brancos e nativos. Apesar do desenlace funesto, o tom redentor do suicídio de Aimbire contém



Fig. 7 – Rodolfo Amoedo, *O Último Tamoio*, 1883. Óleo s/ tela, 180,3 x 261,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro. Fotografia de autoria desconhecida e de domínio público. Fonte: Wikipédia.

um sentido favorável aos ameríndios – o qual entretanto não se replica àqueles de ascendência africana. A guerra contra os tamoios evidenciou o risco corrido pelos portugueses no processo de escravização do indígena, o que terminou por fortificar, no Brasil, a escravatura da população afro.

Nesta pintura, preceitos românticos que remetem a um sujeito herói e moralmente superior, preconizando os génios subjetivo e subversivo da modernidade, são postos em cena. A instância primitiva invocada por Rousseau é convocada em *O último Tamoio*, por um lado para corroborar à propaganda estatal, e por outro, para inspirar um espírito revolucionário romântico no *dêmos* em formação. Ambas instâncias vinculam o momento de independência do Brasil à necessidade de criar uma cultura própria, característica e legítima. Forja-se, assim, um aspeto demófilo. O povo brasileiro é incitado a reconhecer-se na ideia de um indígena pueril, íntegro, inconformado e lutador, que “com razão” se revolta ante a circunstância de subjugar-se a Portugal.

Entretanto, a literalidade deste discurso choca com a mensagem de sua forma, o que causa na cultura brasileira uma conjunção alienante. Junto ao desejo de eximir-se de Portugal, como constata Antônio Soares Amora (1974)¹, é um “erro miserável” supor que nesta época, “a ‘civilização, as artes, e os cómodos da vida, são apanágio só dos europeus’ e que o Brasil era ‘país ainda inculto e bárbaro’”. Os próprios literatos portugueses não possuíam esta imagem dos brasileiros, ao passo que os intelectuais do Brasil esforçaram-se por se mostrarem tão “avançados” quanto os europeus. Com isso, eles fortaleceram uma retórica duplamente segregacionista.

Com vistas a adquirir um “orgulho” que em realidade já lhe era conferido, o estatuto do «ser brasileiro» aproximou-se ao do português e se afastou de preceitos culturais autóctones. Porém, esta volição a equiparar-se com o europeu mascarou-se com a face do indígena, e assim, fingiu afrontar a herança do colonizador com certa violência. Além disso, interesses de poder, quanto ao domínio do território e da economia, encobriram-se com a face ameríndia, a qual conferiu-lhes um aspeto de «direito natural à propriedade e à independência». Este estratagema, que dissimula a continuidade de um nexos colonial, aprofundou a confusão e o desentendimento

sobre o que seria, de fato, a identidade brasileira. Ao desejar ser como aquele visto como “melhor”, ignorou-se – e omitiu-se – que a cultura daquele participava, da própria, de um modo legítimo. A vontade de ser como o outro inibiu, com isso, uma esclarecida conscientização do que se era, mantendo encoberto como aquele era de fato parte de si.

Este mecanismo, mobilizado genericamente pelo esquema do Indianismo, engatou-se em ambientes intelectuais somente até certo ponto.

Deduzir que semelhantes conflitos morais contaminaram os setores intelectuais e literários mais significativos dos dois países é concluir, de uma verdade, um erro. No Brasil e em Portugal, desde os primeiros, mais afirmativos e influentes pronunciamentos românticos (que são dos meados de 1820), até o fim do Romantismo (na altura de 1870), mais íntimas, nem mais compreensíveis poderiam ter sido as relações literárias entre os dois povos: relações postas não apenas em termos de convívio e de amizades pessoais, como ainda no plano de francas e naturais influências recíprocas (Amora, 1974). Nestes círculos excepcionais, quanto à observação crítica da cultura, não houve a total asfixia do entendimento sobre aspetos brasileiros decorrentes de esferas lusitanas. Mas, ainda assim: não foram tomados em conta aportes implantados pela cultura africana, ignoraram-se, por exemplo, tendências autóctones desenvolvidas na arte brasileira do período barroco, desdenharam-se noções advindas de práticas ameríndias, etc. Esta visão obtusa, quanto à multiplicidade de dinâmicas a transitar no espectro real, levou à circulação oculta de forças, dinamizadas como se fossem espíritos fantasmagóricos.

Mesmo que a escolha de Amoedo, ao expor a crueldade no maltrato ao índio, denote uma rebeldia à violência portuguesa, a sintaxe da pintura é dada em termos românticos, sendo de cunho exclusivamente europeu. Aimbire serve para incitar, no brasileiro, o desejo de pertença nacional, o sentimento de posse de uma cultura dita autónoma – que é entretanto, ocidental. A ira frente à caída do herói indígena leva à vontade de construção nacional, e não à busca de integração junto aos ameríndios sobreviventes. O nativo, na pintura, foi vencido, sendo passível a receber sentimentos de compaixão e a mobilizar o ódio em direção ao colonizador. O padre negociador permaneceu com o seu pesar, e para

honrar esta trágica história, o povo brasileiro deveria, então, inspirar-se na postura de Aimbire e oferecer a própria vida à pátria.

As pinturas românticas nacionalistas europeias, em geral, retratam a tragédia da própria população, para incitar que ela mesma pratique a revolução a seu favor. No caso brasileiro, conforme apreciado na pintura de Amoedo, a imagem do ameríndio incita o levante do povo para a conformação de um Estado soberano, objetivo que em nada condiz a ambições indígenas. A imagem do nativo, portanto, é usada para um fim não compatível aos interesses dos povos originários. Curiosamente, assim como o aborígine foi vencido em sua própria terra, o “desastre imperial” de Portugal constituiu-o “como uma nação vencida no mapa da Europa,” o que sintoniza com a “ascensão da modernidade algures”. Este panorama evidencia que, desde muito cedo, Portugal interiorizou “um sentido moderno da história enquanto progresso – mas progresso de outrem” (Labanyi, 1986: 63-4). O Brasil, ao invés de praticar a inovação observando os misteriosos caracteres de sua construção, terminou por repetir, tal e qual, o modelo português.

Esta confirmação do silêncio do aborígine visto como subdesenvolvido, ao ter povoado a história com “fantasmas”, é constantemente destacada no âmbito dos estudos pós-coloniais.

O embaraço moderno, norte-europeu e bastante protestante em relação à existência de vencidos – os que não aprovam a noção da história como progresso – é uma gigantesca máquina de produção de fantasmas, na medida em que esse embaraço não tem maneira de contar a história daqueles que perderam (Labanyi, 1986: 62).

O “mito de um vencido” replica um “sentido de potencialidade perdida,” e por isso os “fantasmas são precisamente os ‘poderiam ter sido’ da história que regressam como realidade alternativa corporizada e actualizável” (Labanyi, 1986: 67).

No presente estudo a ótica primacial não se enfoca exatamente no que “poderia ter sido”, se não que no que foi e em como colaborar à não propagação destes fantasmas. Ou seja, o ponto de interesse, aqui,

é a “realidade alternativa corporizada e actualizável”. Ao praticar a sugestão de Walter Benjamin (1999), de revisar narrativas perdidas na história, constituem-se intentos de processar espectros fantasmagóricos que assombram a contemporaneidade. A supremacia ocidental supervalorizou o poder dominante, e menosprezou a importância dos «outros» caracteres no encaminhamento da humanidade. Contudo, mesmo tendo sido passíveis a um longo e cruel processo de asfixia – o qual ainda perdura –, os indígenas ainda existem – mesmo que transformados. Assim como um tipo de sujeito oriental foi criado pela elaboração europeia sobre o que seria o oriente (Said, 1979), quando a nação brasileira propôs-se a representar o ameríndio, mesmo que em prol de sua classe economicamente favorecida, ela construiu um imaginário sobre o nativo do Brasil que de fato ganhou presença na realidade concreta.

Na época da colonização, o território do Novo Mundo era composto por diversas nações bastante diferentes entre si, e não por “índios”. Transferindo dizeres de Edward W. Said (1979: 3) – essenciais ao âmbito dos estudos pós-coloniais –, sobre o Orientalismo, ao contexto destes povos nativos do continente sul-americano, a questão não é apenas que práticas como o Indianismo detiveram unilateralmente o que poderia «ser dito» sobre os ameríndios, se não que detiveram toda a rede de interesses disposta quando a entidade «indígena» estava em pauta. O Orientalismo é bastante mais abrangente do que o Indianismo brasileiro, já que este último refere-se apenas a uma atmosfera criativamente imaginada e projetada, através da prática artística. Porém, como esta criatividade coaduna ao cenário em funcionamento na época que lhe deu emergência, a presente reflexão opta pelo trato com o Indianismo. Além do mais, ele entende-se como um movimento que serve de amostra de uma retórica, amplamente estabelecida, entre o poderio nacional do país e ambas populações: a sociedade brasileira em geral e os indivíduos autóctones do território. Assim como o Indianismo criou uma imagem do ameríndio segundo padrões europeus, a relação entre ocidente e índio, em linhas gerais, “*is a relationship of power, of domination, of varying degrees of a complex hegemony*” (Said, 1979: 5).

Parafraseando asserções de Said, esta relação

pôs em marcha historicamente, através de ideias, culturas e histórias permeadas por configurações de poder, a construção de uma noção de ameríndio. O indígena foi então concebido, de fato, não como uma fantasia ocidental sobre o nativo, mas sim como um corpo, de teoria e prática, produzido durante sucessivas gerações que despenderam, nesta empreitada, um considerável investimento material. O contínuo trabalho sobre o «Índio», ao configurar um sistema de conhecimento sobre o indígena e ao estabelecer uma grade aceite, enquanto filtro do «ser indígena» para a mundivisão ocidental, terminou por estereotipar o índio para a consciência geral do planeta (Said, 1979: 6). Neste processo, o índio foi sendo instalado como um imaginário do imaginário coletivo.

Neste percurso, os nativos da terra também estiveram presentes, pelo que se viram sendo transformados em “índios”. Entretanto, mesmo enquanto partícipes da cultura hegemônica, multiplicam-se os indígenas que marcam os seus discursos por vieses ancestrais. O contexto global tem sido infiltrado pela crescente mobilização destas histórias que se conservaram ocultas, de modo a torná-las palpáveis através da sua narração: por meio da elaboração da memória elas deixam de ser “fantasmas”. Sendo assim, para se fazerem notar estados atuais de “assombrações” ameríndias que permaneceram vagando pela história do Brasil, é requerido o trato com o «Indigenismo» brasileiro: uma consequência do conjunto, de práticas, emparelhado no presente estudo com o Indianismo.

3 - O Indigenismo e a problemática do artista como etnógrafo

De um modo bastante sucinto, o Indigenismo é uma corrente detonada na América Latina a partir dos anos 40, para lutar pelos direitos das populações autóctones dos territórios destes países. No Brasil este movimento tem mostrado crescente destaque por, desde a década de 70, ser cada vez mais encaminhado por indígenas apoderados da cultura hegemônica, a ponto de interferir nela. Este refinamento, dos meios de defesa da causa aborígene, resulta num aumento da capacidade de influência no cenário predominante. Este protagonismo ocorre pela apreensão de conhecimentos linguísticos,

políticos, entre outros, o que ajuda a validar no planeta, por meio do “consenso” – produzido muitas vezes pela escassez de alternativas possíveis –, o *modus operandi* ocidental.

Culture, of course, is to be found operating within civil society, where the influence of ideas, of institutions, and of other persons works not through domination but by what Gramsci calls consent. In any society not totalitarian, then, certain cultural forms predominate over Others, just as certain ideas are more influential than others; the form of this cultural leadership is what Gramsci has identified as hegemony, an indispensable concept for any understanding of cultural life in the industrial West (Said, 1979: 7).

Assim como os indígenas têm passado por um processo de autorreconhecimento – no qual captam a sua localização na narrativa da história a partir da Idade Moderna – e de instrução quanto ao funcionamento ocidental, os brancos têm operado autocríticas oblíquas ao sistema que foi generalizado pela investida europeia no mundo. Estirando o raciocínio de Said (1979: 7), é a hegemonia, ou melhor, o resultado da hegemonia cultural sendo posta em marcha, que dota durabilidade e força ao Indigenismo. Uma das principais lideranças ameríndias do Brasil desde a década de 1980, Ailton Krenak, comenta sobre o seu contato com a realidade do ocidente.

Alguns anos atrás, quando eu vi o quanto que a ciência dos brancos estava desenvolvida, com seus aviões, máquinas, computadores, mísseis, eu fiquei um pouco assustado. Eu comecei a duvidar que a tradição do meu povo, que a memória ancestral do meu povo, pudesse subsistir num mundo dominado pela tecnologia pesada, concreta. E que talvez a gente fosse um povo como a folha que cai. E que a nossa cultura, os nossos valores, fossem muito frágeis para subsistirem num mundo preciso, prático: onde os homens organizam seu poder e submetem a natureza, derrubam as montanhas.
(...)

É tudo coisa. Essa mesma cultura, essa mesma tradição, que transforma a natureza em coisa, ela transforma os eventos em datas, tem antes e depois. Data tudo, tem velho e tem novo. Velho geralmente é algo que você joga fora, descarta, o novo é algo que você explora, usa. Não há reverência, não existe o sentido das coisas sagradas. Eu fiquei com medo. Eu fiquei pensando: e agora (Krenak, 1992: 202-3)?

Sendo a epopeia das conquistas alinhavada pelo contato intercultural, lógico é que questões referentes ao trato com a alteridade obtenham, na constituição de um planeta dito globalizado, importância ímpar e crescente. A complexidade de se vislumbrarem esquemas, que favoreçam a conformação de uma realidade efetivamente multicultural, é traduzida ao âmbito da arte pela prática do artista como etnógrafo. Neste seu difundido texto, Hal Foster (2005) entende que este modo de atuação emergiu quando o artista deixou o campo exclusivo da arte para entrelaçar-se ao campo expandido da cultura, território *a priori* designado ao antropólogo. Como justificativa do contributo deste tipo de postura, por parte do artista, está a catalisação resultante de uma componente prática. Enquanto o antropólogo, tradicionalmente, ocupou-se de observar, comparar e teorizar, e também de proteger e preservar, o artista propôs-se a trabalhar junto, sobre ou a partir de, instaurando, assim, inflexões favoráveis à elaboração crítica e à transformação contextual.

Um referente relevante deste tipo de prática, na arte contemporânea brasileira, é a trajetória de Paulo Nazareth. Para concluir a sua participação na 55ª Bienal de Veneza em 2013 – na exposição *Palácio Encilopédico*, curada por Massimiliano Gioni –, por exemplo, o artista antes conviveu com uma comunidade de indígenas guarani-kaiowá no estado brasileiro Mato Grosso do Sul, onde inclusive foi batizado. Este povo ameríndio constituiu uma assembleia nos anos 80, *Aty Guasu*, responsável pelas “reivindicações de demarcação de terras, além de denúncias e sugestões sobre possíveis soluções para o problema” (Benites, 2012) vivido pelos guarani-kaiowá nas últimas décadas. Esta necessidade de «afrentar politicamente» decorre da intensificação da violência recebida por esta nação nos anos 50 e 80, que incorreu num “processo sistemático de etnocídio, a expulsão e dispersão forçada das famílias extensas indígenas do

seu território tradicional” (Benites, 2012). Nesta luta, por retomar as terras que antes lhes pertenciam, os guarani-kaiowá têm sido alvo de instâncias lamentáveis, como assassinatos por pistoleiros a mando de fazendeiros, exploração ou escravização da mão-de-obra para usinas de álcool e açúcar, e despejos da Justiça Federal realizados por forças policiais.

Foi este quadro crítico e de resistência que Paulo Nazareth decidiu evidenciar na exposição internacional de arte. *Aprender a rezar Guarani & Kaiowá para o mundo não acabar*² é o título de um áudio que Nazareth apresentou. Basicamente, o enfoque oferecido – «para que o mundo não acabe» – insta o estabelecimento de um “outro” tipo – não ocidental – de relação entre homem e natureza, de uma que seja atravessada pela espiritualidade. Esta integração evocada, conforme se verifica na fala de Krenak (1992: 203), foi ignorada pela «simulação» construída pela cultura dominante:

(...) para nós o sonho é um sonho de verdade, um sonho verdadeiro, e tem sonho, sonho de verdade é quando você sente, comunica, recupera a memória da criação do mundo onde o fundamento da vida e o sentido do caminho do homem no mundo é contado para você. Você toma, aprende como se estivesse dentro de um rio. Este rio, você fica olhando ele, depois você volta, aí você olha. Não é o mesmo rio que você está vendo, mas é o mesmo. Porque se você fica olhando o rio, a alma dele está correndo, passando, passando... mas o rio está ali. Então ele é sempre, ele não foi, é sempre. Não existiu uma criação do mundo e acabou! Todo instante, todo momento, o tempo todo é a criação do mundo. Por isso que no sonho a gente entra dentro dele, aprende, alimenta o espírito. Esse sonho veio me mostrar que aquela caricatura de poder que os homens estavam inventando aqui na terra é só uma simulação (...).

As crenças guarani-kaiowá são baseadas na natureza e exaltam o sentimento do *tekó porã* (o «bem viver» com a natureza). Segundo o jesuíta Antonio Ruiz de Montoya (1876: 506), «*tecó*» refere-se a “*costumbre, ley, condición, estar, estado, oficio*”, sendo que Bartolomeu Melià (2016) interpreta e amplia o sentido a «modo de

ser e estar, sistema, *habitus*», entendimento que abarca, inclusive, o termo ocidental «cultura». É certo que as culturas aborígenes não contemplam a «arte», entretanto, a arte é uma noção emancipada da cultura. Ainda que as estéticas desenvolvidas por indivíduos de mundivisão nativa não possam ser, a rigor, denominadas de «arte», a arte está, nelas, intuída. Isto ocorre de um modo parecido, por exemplo, ao desconhecimento quanto às instalações elétricas. Mesmo sem conhecer a eletricidade a ponto de criá-la artificialmente, as pessoas relacionam-se com ela por meio de manifestações elétricas naturais – sendo que no caso das culturas aborígenes, estas «maneiras» de relacionar-se são imbuídas por meandros intangíveis à lógica ocidental, assim como a lógica da arte é intangível à ameríndia.

Não obstante, constatar tratarem-se de diferentes modos, de se relacionar com a existência – e sabendo que a existência humana, *grosso modo*, é viabilizada pelas mesmas condicionantes naturais –, permite procurar um ponto de contato, entre a arte do homem branco e a concepção mais próxima a ela, numa cultura indígena. Conclui-se então, hipoteticamente, que a “arte” para os guarani-kaiowá, mesmo que entremeada à cultura que se realiza “naturalmente” – e por isso, invisível enquanto arte –, deve funcionar em prol do bem viver com a natureza. Esta noção recorda, além da fala de Krenak, os escritos de Rousseau. Pode-se, com isso, inferir que, ao compartilhar o áudio da reza guarani-kaiowá para o mundo não acabar, Nazareth procura que o sentido desta relação com a natureza – «bem viver» – seja processado na realidade, através de um componente do *tekó porã*: a “arte”. A arte serve, neste caso, para fomentar a incorporação de valores éticos na praxis mundana, e mesmo com a eleição de uma cultura parcial – a dos guarani-kaiowá –, o discurso proferido pela obra do artista interessa à humanidade em geral.

Quando Krenak versa sobre algo perpétuo, aquém e além das especificidades culturais, ele diagnostica, também, um âmbito «metacultural» da existência humana. O seu diálogo é travado, assim, não com uma diversidade que compõe o globo, se não que, com pessoas de semelhante condição de existência. Ao não tomar a história como cerne, o enredo da humanidade é guiado por caracteres essenciais, não

sendo determinado por contextos particulares como os costumes ou a localização geográfica. Rousseau reconheceu que a ótica ocidental ofuscou certas instâncias básicas à humanidade, chegando a “coisificar” – como constatou Krenak –, não só a natureza, mas também, o humano – seja ele captado ou não como um «ser da natureza». Um sintoma mais, de “cegueiras” deste tipo, foi a emergência da arte enquanto isenta do espectro vivencial, noção que ignora o sentido de onde a arte surge e o papel que ela conduz na realidade.

A gestação desta carência levou à crescente infiltração do léxico dominante por enclaves “primitivos”. É natural, pois, a progressiva necessidade de confrontar “espíritos” submetidos no processo de conquista do globo, pela lógica dominante. Mas como esclarece Labanyi, apenas contar as histórias invisibilizadas de um modo inofensivo, não significa dar-lhes força autónoma no espectro mundano. O desafio, então, insta sobre como processá-las sem adequá-las ao ou em benefício do enredo preponderante, para que a superação do trauma não seja apenas mais um instrumento a favor da estabilização da hegemonia do esquema ocidental.

(...) os fantasmas – tal como o trauma, com que se relacionam – representam uma falha da narrativa: a incapacidade de contar uma história. O seu aparecimento interrompe, pois, a narrativa dominante que os exclui; eles fracturam a coerência da narrativa.

(...) o trauma consiste na incapacidade de narrar o evento traumático. O trauma representa assim um bloqueamento da consciência, revelando-se sob a forma de uma corporização ou reactivação que possui (“assombra”) o indivíduo traumatizado.

(...) Ora tal aceitação implica que uma pessoa se deixe possuir pelos fantasmas sem ver nesse processo uma ameaça à soberania do ego individual. Assim, recordar os fantasmas contando a sua história não é aceitar a posse por parte do real, mas afirmar o controlo sobre o “outro” que ameaça usurpar a soberania do indivíduo (Labanyi, 1986: 64-5).

Como parte de sua participação na Bienal de Veneza, além do áudio da reza, Nazareth enviou dois índios (Fig. 8 e Fig. 9), Genito Gomes – filho do cacique Nízio Gomes³ – e o pajé Valdomiro Flores, ambos de uma reserva de Ponta Porã, no estado Mato Grosso do Sul. As indicações do artista foram para que eles conversassem com o público da mostra, contando-lhe histórias, sobre o genocídio indígena, de desde a época da colonização. Numa entrevista, Flores comenta que eles lá estavam “para falar de nosso povo, de nosso passado, do presente e do futuro” (Maucilevicius, 2013). Nazareth, em contraparte, permaneceu na comunidade kaiowá, substituindo tanto quanto possível os afazeres que deveriam ser desempenhados pelos dois indígenas. A instrução dada foi a de que eles poderiam deixar o pavilhão da exposição quando bem entendessem, e assim, devido à necessidade de voltarem ao seu território para rezarem com o seu grupo, pela luta pela terra sagrada, eles deixaram o espaço antes do término da exposição.

Em sua produção, Paulo Nazareth recorre constantemente a uma dinâmica semelhante à arqueológica, na qual elementos culturais são coletados e agrupados de modo a tecerem sentidos específicos. Do mesmo modo, o som da reza kaiowá, a causa enfrentada por esta etnia, o líder filho do cacique e o pajé (Fig. 10) são caracteres encontrados pelo artista em seu caminhar. Ao viver segundo o desenvolvimento de suas obras, Nazareth nomeia o seu estilo de abordagem de «arte de conduta». Estes “achados”, assim, ao saírem de um terreno de restos materiais e se transportarem à instância viva da luta política, tornam-se «encontros», configurando um exemplar da postura do artista como etnógrafo.



Fig. 8 – Paulo Nazareth, *The Encyclopedia Palace*, 2013. 55^a Biennale di Venezia. Fotografia de Mendes Wood DM. Fonte: Mendes Wood DM.



Fig. 9 – Paulo Nazareth, *The Encyclopedia Palace*, 2013. 55ª Biennale di Venezia. Fotografia de Mendes Wood DM. Fonte: Mendes Wood DM.



Fig. 10 – Genito Gomes e Valdomiro Flores, 2012. Fotografia de Calyn Shaw sob a licença Creative Commons. Fonte: Global Reporting Centre.

O artista, ante o encontro e a convivência com os indígenas, decidiu disponibilizar um espaço na Bienal de Veneza para mediatizar a situação problemática em que subsiste esta nação ameríndia. Neste caso, não se deve ignorar a posição desde a qual Nazareth articulou o seu conceito, pois, diferentemente de uma divulgação concedida exclusivamente ao pagamento monetário ou à chantagem política, ele conheceu a comunidade e pôde contactá-la desde uma esfera de certa intimidade, apresentando um comportamento experiencial interessado. Ainda assim, embora o artista tenha sim apoiado a causa dos guarani-kaiowá ao dar-lhe visibilidade, enquanto o tom de engajamento político, amplificado em sua trajetória, estabeleceu-se num claro e «bom-tom», a voz indígena, em exposição, mostrou-se economicamente precária e com limitada capacidade de compartilhar os próprios pensamentos com um público tão variadamente estrangeiro como o da Bienal.

Com todas as reservas que uma reflexão pode apresentar ao tratar de uma obra não vivenciada de fato – já que a presente autora não visitou a mencionada Bienal –, conclui-se que a troca, embora ocorrida, não se deu num nível semelhante. Com isso, a combinação entre dominante e subjugado não foi superada, e então, não houve a configuração de um exemplo almejado idealmente à conduta – ainda assim, mais vale fomentar o protagonismo do invisibilizado, de um modo não tão exemplar, que conservar-se ignorando-o, por medo de obter um discurso de êxito duvidoso. A imagem, do índio transformado em cidadão “pobre”, pode ser de fato impactante, mas a presença física de indivíduos guarani-kaiowá não se faz necessária para transmiti-la. Esta observação enrobustece-se ao não haver interesse em sujeitar os indígenas ao “efeito zoo”, referido por Thomas Hirschhorn (Bishop, 2004: 76).

O marco da exposição em Veneza serviu de moldura institucional, para que Genito Gomes e Valdomiro Flores pudessem ser observados pela audiência “sem oferecerem perigo” algum. Isto porque o público não foi confrontado com nenhuma circunstância que o sensibilizasse a sentir um incômodo estranho com a própria situação. Ou seja, os espectadores da arte mantiveram-se em sua confortável – ou ao menos, habitual, e também, ilusória – posição de “supremacia”

cultural, ao passo que os sujeitos guarani-kaiowá mostraram-se como esculturas vivas a serem apreciadas como «o outro exótico» que, ao pertencer a um universo «alheio» – e carente –, conta traumas seus de modo a solicitar a atenção – o olhar – daqueles de maior *status*. Atentar-se a esta conjunção, na qual os ameríndios procuraram ser ouvidos, explicita a efetividade política do “grito” kaiowá, em Veneza: enquanto ela ecoa fortemente na obra de Nazareth – já que o público viu, explicitamente, um contexto social problemático sendo exposto –, ela pouco rebate na realidade da comunidade indígena – já que os esquemas mentais elaborados pelos visitantes não transgrediram aqueles observados, banalmente, no cotidiano globalizado.

Há assim, aqui, dois pontos em evidência, sendo ambos vertentes da eficácia política da obra. Um versa sobre a troca entre o artista e aqueles que colaboraram à sua peça, e o outro, entre o artista e aqueles que se relacionaram com ela enquanto audiência. No parágrafo anterior, subentendeu-se que o tipo de recepção mental da obra por parte do público funciona, também, como substância de troca entre o artista e os sujeitos que dão tema ao seu trabalho. A crítica, à falta de iniciativa em provocar emoções antagônicas no público, advém de Claire Bishop (2004), quando considera reflexões de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2001) sobre a caracterização da instância democrática. Trabalhos artísticos que harmonizam estruturas relacionais que, em realidade, são doídas, discrepantes e dissonantes, postulam uma democracia comunitária ideal baseada num falso – ou forçado, ou anestesiado – consenso universal, o qual não caracteriza um panorama efetivamente democrático.

Como foi já irrisoriamente indicado no presente texto, o “consenso” que veiculou o Orientalismo, por exemplo, embora tenha constituído uma superfície de coincidências que ofereceu caráter à hegemonia, não resultou de negociações isentas de conflito. Antiética é, justamente, a imagem utópica – harmoniosa – de um Orientalismo idealizado. A posta em cena deste «antagonismo» – que permaneceu em muitos momentos obscuro –, indispensável para que se reconheça um terreno de fato democrático e determinado pelo fluxo de vozes existente, confronta as pessoas com a seguinte situação:

(...) the presence of the 'Other' prevents me from being totally myself. The relation arises not from full totalities, but from the impossibility of their constitution. (...) (It is because a physical force is a physical force that another identical and countervailing force leads to rest; in contrast, it is because a peasant cannot be a peasant that an antagonism exists with the landowner expelling him from his land.) Insofar as there is antagonism, I cannot be a full presence of myself (Laclau, Mouffe, 2001: 125).

"In other words, the presence of what is not me renders my identity precarious and vulnerable, and the threat that the other represents transforms my own sense of self into something questionable" (Bishop, 2004: 66). Sendo assim, embora a participação de Gomes e Flores na peça de Nazareth não fecunde, na mente do público,

uma visão do índio plenamente disruptiva, o fato de ela conceder visibilidade à problemática do Indigenismo levou, decerto, alguns espectadores a questionarem sobre a configuração de si mesmos. Como este artigo esforça-se por refletir sobre formas de tratar eticamente a alteridade, vale ressaltar uma situação que demonstra a importância da concessão de voz pública às populações que se encontram em estado de luta. Este exemplo, mesmo não se tratando de arte, serve justamente para esboçar limites entre esferas artísticas e ativistas – o que em nada significa que ambas instâncias não podem imiscuir-se. O caso em questão pontua a relevância do meio escolhido para veicular o discurso ameríndio, conectado a um resultado de troca concreto e valioso para a contraparte indígena.

Esta atenção a ocorrências alheias ao âmbito da arte pode ser útil à arte que, seguindo o pensamento de Claire Bishop que parafraseia o de Nicolas Bourriaud, concebe critérios de avaliação não apenas estéticos,



Fig. 11 – Paulo Nazareth, *Sem Título*, da série *Notícias da América*, 2011-2. Impressão fotográfica s/ papel algodão, 45 x 60 cm. Fotografia de Mendes Wood DM. Fonte: Mendes Wood DM.

se não que também éticos e políticos – “*we must judge the ‘relations’ that are produced by relational art works*” (Bishop, 2004: 64). O exemplo apresentado é de cunho jornalístico, e influenciou ativamente o caso do cacique Nízio Gomes, pai de Genito Gomes, que foi assassinado. Somente após a veiculação de um vídeo que comenta o ocorrido, sete meses após o crime mencionado – no *site* do *New York Times* –, acompanhado por um artigo publicado na edição de domingo do mesmo jornal, é que foram detidas pessoas – dezoito – possivelmente conectadas ao assassinato (Shaw, 2012).

Esta influência da matéria no *New York Times* foi, portanto, bastante efetiva para a causa guarani-kaiowá. Mas ainda assim, esta interferência deveu-se a um tom jornalístico de denúncia, e não a um de desconstrução – ou problematização – de esquemas mentais, como o tratado no presente texto. Com isso, pontua-se aqui a ideia de que o cerne da prática artística – e mesmo o da arte política – insta sobre a transformação das mentalidades, e não sobre as consequências imediatas no plano concreto. Segundo esta apreciação, a «arte» é aquilo que atua primordialmente na subjetividade do indivíduo, e não em instâncias que lhe são superficiais. Com isso, ela é uma potente ferramenta na mobilização da hegemonia cultural.

Paulo Nazareth (Fig. 11), mesmo não sendo kaiowá de nascimento, além de ser neto de uma krenak, cresceu na favela de Palmital, na periferia de Belo Horizonte. Além da questão da ascendência étnica, a situação de vida do artista compartilha, com a dos atuais guarani-kaiowá, um enlace com o processo de pauperização sofrido pela população indígena em geral. A participação de Genito Gomes e de Valdomiro Flores em Veneza, com isso, além de exibir a ineficiência do estado brasileiro⁴ em resolver adequadamente o conflito entre fazendeiros e nativos, expôs a escassez econômica daqueles que antes apresentavam um estilo de vida ecologicamente sustentável. Ao mostrar a pobreza num ambiente espetacular como a Bienal, Nazareth cintilou uma aura de legitimidade, sendo o seu discurso artístico tecido pela própria história de vida. Com isso, ele não somente representou as “minorias” em questão – índios e pobres –, como as apresentou por meio do protagonismo de sua *persona*. Recordando Foster:

Quando o artista está *na* identidade de uma determinada comunidade local, poder-lhe-á ser pedido que esteja *por* essa identidade, que a represente institucionalmente. Neste caso o artista é primitivizado, na verdade “antropologizado”: aqui está a tua comunidade, diz com efeito a instituição, incorporada pelo vosso artista, agora em exposição (2005: 35).

Ainda utilizando termos designados por Hal Foster (2005: 35), Nazareth “invoca estes primitivismos populares de forma a parodiá-los, a reintroduzi-los na sua audiência de forma explosiva”. Esta participação inteligente do artista no jogo institucional, embora seja uma estratégia recorrente na arte contemporânea, apresenta uma estetização do “outro” que coaduna à normalização da existência destes estereótipos no contexto desigual da sociedade contemporânea.

O simples acto de contar a sua história é já fazer a reparação do seu apagamento da memória; mas contá-la também apaga a sua qualidade fantasmática e, ao inseri-los numa narrativa, “normaliza-os”, colocando-os assim sob controlo. Tornam-se por isso necessárias formas não narrativas de representação capazes de comunicar o poder e o horror dos fantasmas (Labanyi, 1986: 67).

Ao apoiar-se na própria história de vida, Nazareth, junto ao sucesso conseguido, é transformado num heroico artista exótico. Um importante nexos deste enredo é, assim, a exacerbação do “outro excluído” fincada no discurso dominante – ou seja, a disponibilidade do «poder» em acolher aquele, a princípio, subjugado. Esta narrativa, de ode às possibilidades de “escalada” no contexto neoliberal, encobre fantasmas potenciais, já que, ao apresentar a cooperação de caracteres que estruturam problematicamente, o cenário social, funciona como um “Neoindianismo” – mesmo que alçando vozes do Indigenismo. Assim sendo, ao calcar-se no discurso hegemónico, este esquema omite possibilidades de alteração profunda na estrutura mental predominante.

Mas ainda assim, é o próprio Nazareth – diferentemente das representações do Indianismo – que

se representa no seio do poder. E com isso, há uma potência explosiva neste fomento à inclusão gerido no interior do sistema dominante. A ironia que desponta desta sintaxe ganha o seu caráter ao transmitir que o acato, à exigência do gosto dos “distinguidos” – que clamam pelo exótico –, resulta na fortificação da causa dos “rebaixados” – que se tornam mais presentes e podem, como Nazareth, equipararem-se em *status* ao poderio. Se por um lado, esta fala exemplifica um consenso «dócil» quanto à manutenção da cultura hegemônica, por outro, ela instaura pontos de cisão que podem fazer germinar outros parâmetros de «poder».

Esta situação evidenciada por Nazareth, com isso, pode comparar-se à das principais lideranças indígenas. Para conseguir mobilizar a problemática nativa no cenário de domínio ocidental, foi inevitável que elas passassem por um intenso processo de aculturação. De qualquer modo, é preferível dar-se com aparições de “minorias” de certo modo «submetidas», que permanecer tendo-as por invisíveis – e por isso, inexistentes. Com isso, a reflexão sobre formas éticas de abordagem da alteridade, na arte – ou, como nomeado por Jo Labanyi, sobre “formas não narrativas de representação capazes de comunicar o poder e o horror dos fantasmas” –, segue urgente. Como ressalta Krenak,

(...) é muito importante que essa humanidade que está cada vez mais ocidental, civilizada e tecnológica, lembre, ela também, dessa memória comum que os humanos têm da criação do mundo, e que consigam dar uma medida para sua história, para sua história que está guardada, registrada nos livros, nos museus, nas datas, porque, se essa sociedade se reportar a uma memória, nós podemos ter alguma chance. Senão, nós vamos assistir à contagem regressiva dessa memória no planeta, até que só reste a história. E, entre a história e a memória, eu quero ficar com a memória (Krenak, 1992: 204).

Apesar da nebulosidade na deteção destas formas que viabilizam, através da conexão com uma perene memória, a conformação de um contexto de fato democrático e povoado por múltiplas vozes, soma-se um intento no seguinte capítulo. Estas considerações finais,

sobre a referida problemática, optam por correr o risco de não ter o “sucesso” por garantido, a se manterem amedrontadas e invisíveis.

Que de dangers! que de fausses routes dans l'investigation des Sciences? Par combien d'erreurs, mille fois plus dangereuses que la vérité n'est utile, ne faut-il point passer pour arrive elle? Le désavantage est visible; car le faux est susceptible d'une infinité de combinaisons; mais la vérité n'a qu'une manière d'être. Qui est-ce d'ailleurs qui la cherche bien sincèrement? même avec la meilleure volonté, à quelles marques est-on sur de la reconnoître? Dans cette foule de sentimens différens, quel sera notre Criterium pour en bien juger? Et, ce qui est le plus difficile, si par bonheur nous le trouvons à la fin, qui de nous en saura faire un bon usage (Rousseau, 2012)?

4 - Conclusão: uma abordagem metacultural na arte contemporânea brasileira

Armadilhas do atual sistema hegemônico podem ser conferidas nas lutas pela inclusão ocorridas em variados nichos sociais – gênero, raça, classe social, idade, nacionalidade, religião, etc. Por um lado, estes ativismos têm efetivamente desbravado um caminho essencial, à conformação e disseminação de boa parte do pensamento hoje conscientizado como esclarecido e justo. Mas ainda assim, estas volições «politicamente corretas» permanecem circunscritas em fronteiras desiguais, ao mesmo tempo em que almejam por uma qualidade de vida semelhante. A globalização deste contexto, assim, acarreta um cenário submisso e conveniente à sintaxe do capital (Badiou, 2005).

Por «contexto globalizado» considera-se um conjunto de diferentes grupos, que se empenham em possuir uma representatividade semelhante – jurídica, principalmente. Esta relativização das diferenças redundando numa “redução da multiplicidade ao território da «diferença»” (Vidal, 2008), fazendo com que a diferença monopolize o espaço da universalidade. Deste modo, a democracia instaurada por estas identidades díspares é ilusória, fomenta uma falsa ideia de desterritorialização, e contribui ao materialismo democrático – “multiplicação mercantil das diferenças, equivalência multiplicidade=diferença, re-homogeneização da diferença num *assemblage* de equivalência” (Vidal, 2008).

Como Slavoj Žižek (1997) vem demonstrando, este multiculturalismo tradicional, que revaloriza os conceitos de «*otherness*» e «diferença», transforma-se na nova ideologia do capitalismo avançado. Ou seja, ele “domina a realidade e a lei contemporâneas, proclamador da «diferença» dos corpos e dos comunitarismos ultra-particulares” (Vidal, 2008); “cria-se a semelhança de uma não-equivalência para que a equivalência, ela mesma, seja um processo” (Badiou, 2005).

Deleuze le disait exactement: la déterritorialisation capitaliste a besoin d'une constante reterritorialisation. Le capital exige, pour que son principe de mouvement homogénéise son espace d'exercice, la permanente surrection d'identités subjectives et territoriales, lesquelles du reste ne réclament jamais que le droit d'être

exposées, au même titre que les autres, aux prérogatives uniformes du marché. Logique capitaliste de l'équivalent général et logique identitaire et culturelle des communautés ou des minorités forment un ensemble articulé (Badiou, 2005: 12-3).

Com isso, as reflexões de Claire Bishop, pautadas na democracia pluralista desenvolvida por Laclau e Mouffe, indicam uma fórmula favorável para a prática artística estar desentrelaçada das amarras capitalistas. Para que as individualidades existentes não sejam contidas em espectros redutores, definíveis por estereótipos e que lutem por condições iguais – o que significa quase como “por serem o mesmo” –, é necessário que as condições de existência do contexto democrático sejam as mesmas que impossibilitam o fechamento das subjetividades numa comunidade uniforme e imanente (Bishop, 2004: 67).

As the social is penetrated by negativity – that is, by antagonism – it does not attain the status of transparency, of full presence, and the objectivity of its identities is permanently subverted. From here onward, the impossible relation between objectivity and negativity has become constitutive of the social. Yet the impossibility of the relation remains: it is for this reason that the coexistence of its terms must be conceived not as an objective relation of frontiers, but as reciprocal subversion of their contents (Laclau, Mouffe, 2001: 129).

Por um lado, então, há esta forma não uniformizadora, que concebe uma democracia constituída por uma efetiva pluralidade e que não contribui à lógica do mercado – as subjetividades não são, assim, conformadas como produtos. Convém observar, também, que este viés vai na contramão de uma dinâmica colonial, já que não oprime os «outros» discursos. Mas, para que este cenário mantenha-se plural e não seja estancado por posições intolerantes que terminam por guerrear e dominar, é demandado, por outro lado, o intento de gerar revoluções em direção ao encontro de uma memória humana essencial – segundo enunciado por Ailton Krenak (1992). Para tanto, de modo a vislumbrar cenários

propícios à manutenção do contato com esta memória, a presente reflexão pausa sobre a noção «metacultura».

Pode ser aceita, no âmbito da antropologia, a coexistência de duas “*metaculturas dominantes, una que permite ver y tratar el mundo como homogéneo y otra que permite verlo y tratarlo como diverso*” (Maluquer, 1999). O termo «metacultural» foi cunhado pelo sociólogo Roland Robertson, e condiz aos esquemas dos quais emergem as concepções que cada grupo possui sobre o sentido de «cultura». Para Robertson (1996: 41), os elementos que definem a cultura conjugam-se, principalmente, em âmbitos relacionais: nos elos que se estabelecem entre parte e todo, indivíduo e sociedade, patricio e adventista, sociedade e contexto global, etc. Deste modo, não somente a formalização cultural varia de povo a povo, mas também, o próprio conceito de cultura. Com isso, as circunstâncias em que a cultura é solicitada também diferem, assim como o nível e teor em que ela é convocada à ação prática (Sahlins: 2000).

O entendimento, de que a cultura manifesta-se em esferas relacionais – permeando, assim, o contato entre elementos –, permite reconhecer que a inaptidão, de um determinado grupo em comunicar-se com outro, decorre de uma falta de perspectiva metacultural. Ou seja, um sujeito incomunicante e incomunicável está, de tal modo, circunscrito no predomínio de sua cultura específica, que quando se distancia desta não prolifera os atos de comunicar e de ser comunicado. Como resultado há a intensificação do sistema em que o poder hegemónico circula, e o isolamento daquele que se torna o “outro oprimido” – ou calado, ou instrumentalizado. No caso da multiplicidade cultural, que povoa o ambiente contemporâneo, viu-se que a luta, por uma mesma situação de vida, conforma um contexto homogêneo para a atuação política.

Os distintos sobejos formais que congregam grupos uniformes de indivíduos, assim, distraem a atenção quanto à ausência de diferenças nos tipos de relações construtivas em exercício. No âmbito artístico, esta apreciação sugere a suplantação da prática baseada estritamente nas excrescências formais, para ressaltar a abertura da peça no estabelecimento de díspares tipos de conexão com a audiência. Com isso, a sintaxe oferecida não postula uma “essência do social”, já que afirma a contingência e ambiguidade de cada “essência”.

As Laclau and Mouffe conclude, politics should not found itself on postulating an “essence of the social” but, on the contrary, on affirmation of the contingency and ambiguity of every “essence” and on the constitutive character of social division and antagonism (Bishop, 2004: 74).

Em interfaces deste tipo, disponíveis à articulação heterogênea, para que a comunicação estabeleça-se isenta de violência, é necessário que os sujeitos ou coletivos, implicados no diálogo, apresentem uma perspectiva metacultural. Esta visão permite que as barreiras que marcam as diferenças sejam cruzadas – e não reduzidas ou ignoradas –, e que o contato ocorra sobre problemáticas comuns – ou ao menos, afins. Neste caso, não há a redução de um ao outro, e tampouco a relativização de ambos. Com as distinções mantidas e a visão não ofuscada, pela formação cultural de base, podem-se constituir relações equilibradas. A seguinte fala de Kaká Werá (2013: 156) demonstra a ausência desta ótica na perspectiva ocidental, do período colonial, relatada:

Os europeus que aqui chegavam achavam que os povos não eram civilizados, porque não viam grandes obras materiais, aqui não haviam pirâmides, mas casas de palha. Então acharam que os que aqui habitavam não tinham uma filosofia, uma cosmovisão, um pensamento. Achavam que era um povo que estava na idade da pedra do ponto de vista do conhecimento, do ponto de vista da sabedoria e também não buscaram conhecer mais.(...)

O que o Guarani produz chamado de artesanato é uma arte fundamentada no sagrado e em princípios muito antigos do povo Guarani, que vem dos antigos Tupi. A tradição Tupi-Guarani está no Brasil há pelo menos 12 mil anos. O Brasil, da maneira que se conhece, existe há 500 anos, mas os povos da costa do Brasil, que foram aqueles que tiveram contato com os europeus que aqui chegaram, já estavam há 11.500 anos. E nestes 12 mil anos, eles fundaram, desenvolveram, cresceram, enraizaram, frutificando um modo de ser e uma visão de mundo própria, complexa na sua essência.

Pontos de vista deste tipo, ainda improváveis de ocorrerem no contexto dos *Salon* franceses, já não exemplificam verdadeiros obstáculos ao pensamento atual. Ainda assim, como fomentar na arte a desobstrução de possibilidades, para o desenvolvimento da vida humana, que permanecem ocultas e soterradas? Para identificar – de modo a propor – tipos de abordagem conforme o objetivo enunciado, serão apresentadas

três obras artísticas brasileiras contemporâneas, que exemplificam três estratégias de trato com contextos de alteridade, segundo uma ótica metacultural – não delineada por estereótipos. Como uma primeira tipologia há a abordagem secundária do “outro”, junto a um argumento principal que sonda um interesse global. A obra em questão é um projeto colaborativo entre Ursula Biemann e o arquiteto e urbanista Paulo Tavares, *Forest Law* (Fig. 12 e Fig. 13).



Fig. 12 – Ursula Biemann e Paulo Tavares, *Forest Law – Selva jurídica*, 2014. Mapas, imagens, livros e amostras de solo. Vista da instalação na 32ª Bienal de São Paulo, 2016. Fonte: Cortesia dos artistas.



Fig. 13 – Ursula Biemann e Paulo Tavares, *Forest Law – Selva jurídica*, 2014. Vídeo-instalação, 2 canais, 41'. Quadro do vídeo com José Gualinga, líder do povo kichwa de Sarayaku. Fonte: Cortesia dos artistas.

Comissionado pelo *Broad Art Museum* da *Michigan State University*, este trabalho foi desenvolvido com a experiência da dupla na Amazônia equatoriana, em novembro de 2013. A reflexão gira em torno dos conflitos pelos recursos naturais, que “refletem uma política na escala do globo, propriamente universalista – uma cosmopolítica” (Biemann, Tavares, 2016: 6). Assim, embora o vídeo projetado na instalação contenha declarações de indígenas, o viés discursivo enfoca processos judiciais que tramitaram relações entre humanos e recursos naturais.

Entrevistas, videografias, e fotografias de campo somam-se a materiais de arquivo, documentos jurídicos e análises cartográficas, compondo uma paisagem-mosaico complexa, que integra múltiplas perspectivas e diferentes escalas espaciais e temporais. Especulativa, ensaística e multidisciplinar, essa composição tenta construir laços que unem, permeiam e desestabilizam

as partições que definem nossos sistemas de conhecimento e os modos pelos quais percebemos, representamos e nos relacionamos com o mundo do qual somos parte (Biemann, Tavares, 2016: 6-8).

Deste modo, a dupla expõe uma dinâmica de funcionamento hegemônico no atual contexto, enquanto evidencia, em paralelo, outros modos de concepção da relação entre o ser humano e o seu meio ambiente. Formas alternativas de valorização dos caracteres da vida, pelo indivíduo, podem ser reconhecidas em dizeres como o de Franco Viteri, ativista do território amazônico Sarayaku:

(...) no necesita ir a una empresa para que te vendan eso, tenemos todo. Somos ricos nosotros, no somos pobres. El gobierno de Correa dice que somos pobres, yo le voy a demostrar de que no soy pobre, o sea, tengo madera, tengo

pollos, tengo tierra, tengo aire puro, agua limpia, tranquilidad, felicidad, paz. Pero el gobierno dice de que necesitan una carretera, necesitan grandes obras de infraestructura, entonces los índices de riqueza son medidos con otros parámetros. Por ejemplo, (...) se miden en términos de cuánto dinero tienes en el banco, cuantos carros tienes, buena ropa. Aquí nosotros medimos los indicadores de riqueza, que son por ejemplo, aire puro, agua limpia, estar con la familia, con los amigos, saludas a todo el mundo, esta es nuestra riqueza (Biemann, Tavares, 2014).

Esta fala, mais do que remeter à causa urgente de uma minoria, leva à reflexão sobre as próprias condições que têm circunscrito as existências submissas ao capitalismo, e à imaginação de modos de reversão das graves consequências ecológicas que seguem infiltrando o globo terrestre. Por outro lado, ela leva ao questionamento do sentido de tamanha dificuldade em permitir que vidas, regidas por «outras» prioridades, sejam perpetuadas no atual cenário mundial. O tema exposto por *Forest Law* é, assim, de interesse global, sendo este alcance obtido

pelo teor do tema principal – a extinção da ecologia do planeta. Ainda assim, a peça não apresenta um argumento obtuso, sendo passível a interagir com variados tipos de mentalidade.

Como segunda tipologia «metacultural» há o tratamento de temas históricos, pela constatação de posturas antagónicas – como vítima e malfeitor, opressor e oprimido, etc. Mas nestes casos, devido ao distanciamento temporal, as perspectivas enraizadas em preceitos morais já não conjugam esquemas de disputa combativa, se não que resultam em apreciações de juízos históricos generalizados, apresentando um tom impessoal. Em termos genéricos, reconhecem-se com clareza as instâncias “benfeitoras” e “malignas” envolvidas nos enredos, ao mesmo tempo em que se compreendem os motivos e as razões que mobilizaram as divergentes atuações. Sendo assim, não há a disposição de um discurso moralista, se não que a de quadros históricos complexos e ambíguos. No caso do presente exemplo, a obra *Olvido* (Fig. 14 e Fig. 15) de Cildo Meireles, percebe-se que o tratamento destes temas, conforme óticas que já se tornaram um lugar-comum, não deixa de provocar, na audiência, uma experiência própria de autorreflexão.



Fig. 14 – Cildo Meireles, *Olvido*, 1989. Técnica mista, aproximadamente 330 x 615 cm. Vista da instalação em Fondazione Hangar Bicocca, Milão, 2014. Fotografia de Agostino Osio. Fonte: Cortesia Fondazione Hangar Bicocca.



Fig. 15 – Cildo Meireles, *Olvido*, 1987-9. Tenda indígena, 6 mil cédulas de países americanos, três toneladas de ossos de boi, 69300 velas de parafina, carvão vegetal e som, 460 cm de altura e 800 cm de diâmetro. Detalhe da instalação no SESC Pompeia, São Paulo, 2019. Fotografia de © Edouard Fraipont. Fonte: Cortesia do artista e Galeria Luisa Strina.

A parede circular construída com velas, que contém ossadas assim como uma fonte resguarda a água, explicita o teor nefasto da participação da religião cristã nos processos de colonização. Além de encobrir suavemente a imagem drástica do genocídio, a habitação indígena construída com notas de dinheiro, no meio da instalação, relaciona a igreja católica à ganância económica. Com este tipo de comentário, Meireles não incrimina um representante da igreja da época. Com esta disposição, ele apenas evidencia relações que a humanidade em geral reconhece como recorrentes no esquema da colonização. Do mesmo modo, o artista não realiza uma crítica aos católicos e tampouco à identidade destes fiéis, se não que pondera problemas na conduta desta instituição que podem ser reconhecidos por

qualquer pessoa, independentemente de suas crenças espirituais.

Ainda assim, estas questões são expostas junto a implicações suas, humanamente complexas e aparentemente irresolúveis. As velas, por exemplo, embora construam um muro rijo que guarda ossos de mortos, são também objetos litúrgicos utilizados para velar moribundos. Na prática de sua função, a vela dissolve-se com facilidade. Este objeto metaforiza a busca do corpo por uma dimensão espiritual, representa um invólucro corpóreo que se volatiliza na ânsia por sentir-se aquecido e iluminado. Se a própria vela consome-se e se perde em si, a perdição humana, embora não almejada, é algo que faz sentido. O discurso remete, assim, a um conflito atemporal humano.

In this sculpture, a tepee is the central structure; bones surround the tent; paper money from North, South, and Central America covers the exterior of the shelter; and a low wall of candles, representing the Church, encircles the entire piece. The floor of the tepee is covered with charcoal, and a low-volume recording of a chain saw used to fell trees emanates from within. For the artist, charcoal, like bones, stands for the world in its natural state, before human tampering, while money and candles suggest human institutions. The violent sound of the chain saw (recalling a motorcycle or, significantly, a machine gun) suggests the ruin of nature by human beings (Zelevansky, 1990).

Como diz Lynn Zelevansky (1990), assistente de curadoria do departamento de pintura e escultura do MoMA, no panfleto referente à exposição de Cildo Meireles, as obras do artista resistem a uma interpretação única. “*Like all of Meireles’s work, Olvido transcends its specifically Brazilian references to make universal its indictment of oppression and its ecological point*”. Ela recorda que tanto as velas quanto os ossos lembram a transitoriedade da existência, e confere esta abertura à múltipla interpretação, também, às notas de dinheiro. Embora sejam constituídas por um material frágil – uma espécie de papel –, as notas representam o poder, e ao tomar o lugar de elementos naturais, como cascas e folhas na confecção da tenda, elas fornecem abrigo e segurança.

“Meireles’s art melds these concrete social and political concerns with abstract philosophical considerations that seem to deny the existence of a stable reality. The meanings of elements within a sculpture are always in flux”. Quando os elementos sociopolíticos concretos são apresentados segundo uma perspectiva filosófica abstrata, além de negar-se a existência de uma realidade estável – unívoca –, constrói-se um contexto ao qual a humanidade, em sua totalidade heterogênea, pode pertencer, participar e reconhecer-se – sem que os comportamentos implicados sejam os mesmos. É como se a obra de Meireles apresentasse um único enredo conformado por díspares recônditos, sendo que cada sujeito afora um caminho próprio para nele inserir-se. Esta multiplicidade que pode, respeitando-se cada peculiar ponto-de-vista, estar contida no trabalho, constitui assim, uma interface universal – que respeita

cada singularidade⁵ existente.

Para indicar a terceira e última tipologia artística referente à visão «metacultural», constatada na arte contemporânea brasileira, observa-se uma pintura (Fig. 16) de Antonio Dias. Neste método verifica-se, dentre os três casos apresentados, o maior nível de abstração no tocante ao estabelecimento de relação com um “outro”. De um modo muito direto, reconhece-se a figuração de uma retícula – instrumento normalmente utilizado com a intenção de se apreenderem, por escalas, espaços determinados – que se propõe à absurda tarefa de demarcar – dominar – o universo, o cosmos. O espaço negro e estrelado apresenta como legenda *Anywhere Is My Land*, frase que também intitula a peça. Com isso, explicita-se a insensatez do ato de crer na real e concreta possessão de alguma terra.

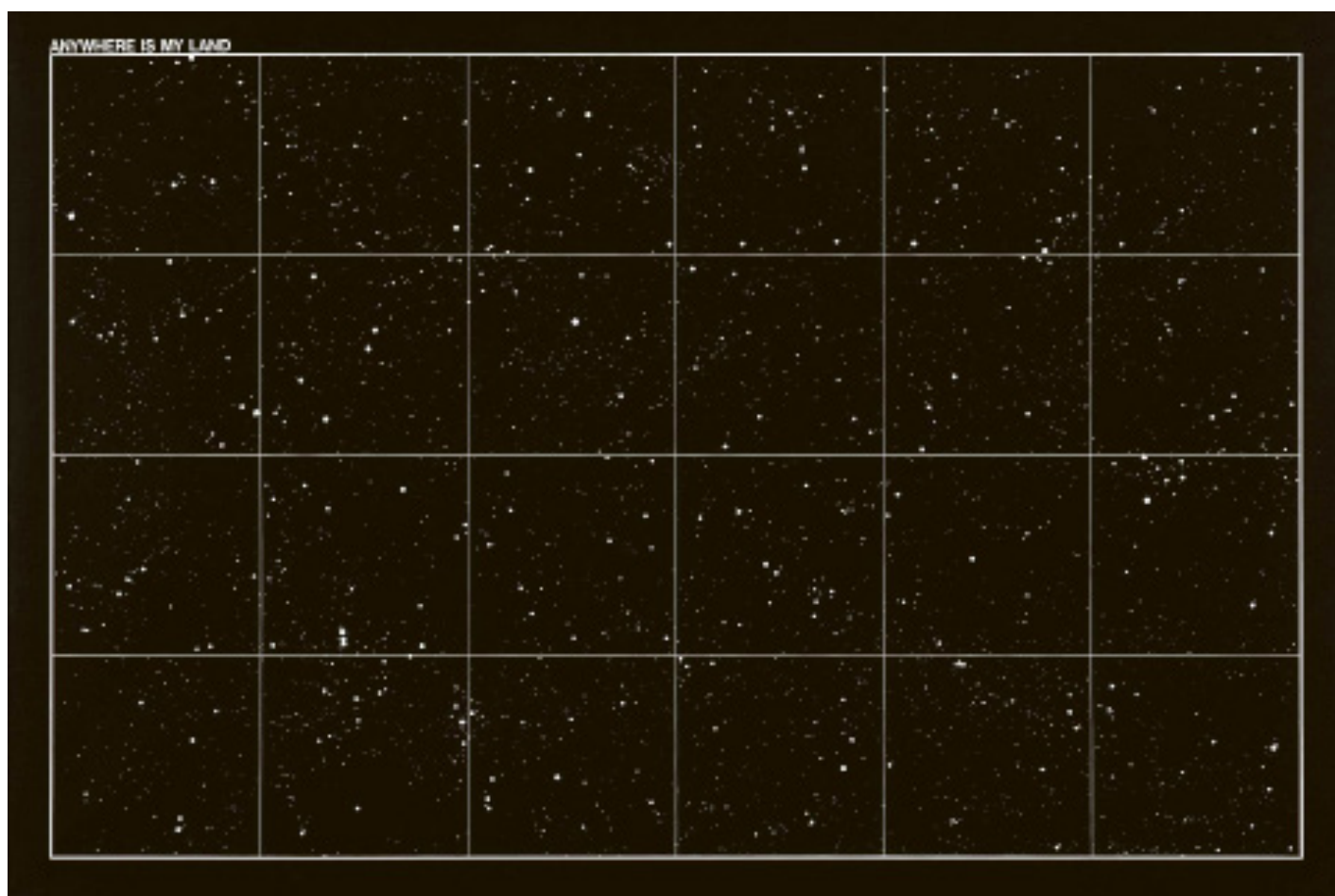


Fig. 16 – Antonio Dias, *Anywhere Is My Land*, 1968. Acrílica s/ tela, 130 x 195 cm. Coleção particular. Fotografia de © O Espólio de Antonio Dias. Fonte: Cortesia O Espólio de Antonio Dias e Galeria Nara Roesler.

A existência terrestre está lançada em meio a um fluxo de elementos físicos, cuja trajetória independe dos humanos. Embora tenha havido um desenvolvimento tecnológico suficiente para interferir nas condições climáticas, para extinguir espécies e para clonar organismos, a humanidade segue com dúvidas quanto ao sentido exato que a regula, e permanece ainda destituída da capacidade de transformar a trajetória cósmica. Além disso, o homem não teve participação na criação da vida da própria espécie, e menos, na da natureza. Esta conduta de crer-se “dono” transparece sentimentos de arrogância, mesquinhez, insegurança, medo e ignorância. A proeminência do acúmulo de posses – o qual oferece proteção ao sujeito detentor – foi instaurada consoante à progressão de uma determinada história, percurso que é obliterado por Antonio Dias em sua narrativa. Ele coloca, assim, a sua audiência em contato com uma espécie de prisma original. Ou seja, por um lado, a crença num efetivo domínio sobre a terra é reconhecida como um tipo de afetação. Por outro, a obra de Dias leva a pensar que, por direito natural, qualquer pessoa pode ter qualquer terra.

Já que toda terra advém da natureza e que todos os humanos possuem um semelhante e impreterível direito à existência, a área do planeta é disponibilizada do mesmo modo a todos e a qualquer um. Mas, retificando, seria disponibilizada deste modo se a todos os humanos permitissem-lhes, de fato, um semelhante direito à existência. Neste caso, evidencia-se a raiz das atuais lutas pela igualdade jurídica, já que a tramitação da presente realidade sucumbiu às leis. Mas, sendo ciente de um tipo de liberdade profundamente democrática, e não da maquiagem que assoma o presente cotidiano, Antonio Dias expõe a contraditória complexidade da natureza humana, sem cair em esquemas maniqueístas. Ao mesmo tempo, ele convida à reflexão sobre o amplo quadro que problematiza – e matiza – a questão agrária, juntando ao discurso, que abstrai uma condição humana, um olhar enfático radicado na atualidade. A postura enunciada não resolve situação alguma, sendo que o comentário do artista não reduz a essência das pessoas a um discurso engajado. Sem perder acidez política, Dias fornece uma visão panorâmica que permite contemplar, criticamente, a precariedade do atual estado que organiza a humanidade.

Sônia Salzstein indica algumas características da obra de Dias, que adensam o argumento quanto ao alcance de seu léxico formal. Ela comenta sobre o “uso rebaixado da técnica”, “reduzida ao anonimato e à indiferença” (Herzog, 2009: 48). Além disso, ela reconhece que “mais do que ecoar a onda pop internacional”, a obra do artista

articulava-se internamente a tradições e experiências históricas brasileiras de extração variada, que iam do vernacular ao erudito, de uma memória popular de raízes mestiças à alta cultura modernista europeia e de ambas a uma interpretação local das forças de transformação e do ânimo de tábula rasa que a modernidade disponibilizava – mesmo em cidades de países periféricos, mas com uma cultura urbana razoavelmente sofisticada, como era o caso do Rio de Janeiro e de São Paulo naqueles anos (Herzog, 2009: 16).

Hans-Michael Herzog evidencia o contexto de produção da peça, informação que leva a uma ampliação de sua abertura semântica. Antonio Dias vivenciou a ditadura militar brasileira, produzindo *Anywhere Is My Land* em 1968. Esta “pintura ao mesmo tempo política e poética (...), simultaneamente aponta (...) para nosso mundo globalizado e nômade”. Com isso, o curador identifica o artista como “um peregrino entre os mundos” (Herzog, 2009: 9). O mundo globalizado entende-se, então, como composto por variadas realidades, e o planeta do tempo presente como incrustado por camadas de diversas épocas. De certo modo, esta perspectiva ecoa um vislumbre quanto à organização social da América do Sul, antes da chegada dos europeus:

(...) nós tínhamos muitas etnias, muitos grupos com culturas diversas, com territórios distintos. Esses territórios se confrontavam, ou às vezes tinham vastas extensões onde nenhuma tribo estava localizada, e aquilo se constituía em grandes áreas livres, sem domínio cultural ou político (Krenak, 1992: 201).

Esta organização que os nativos, do hoje conhecido Brasil, instauraram no território pré-colonial,

apesar de heterogênea, era permeada pela consciência quanto ao tempo da criação, ou seja, pela memória quanto à criação do mundo – e por isso, quanto à importância e sentido da natureza para a existência humana. Estando esta memória ativa em cada subjetividade singular, ela oferecia uma base universal à qual pertenciam todos os seres humanos. De um modo similar, o modelo disposto pela abordagem metacultural – entrelaçado à ideia de um campo democrático permeado pelo antagonismo – não constitui uma subjetividade universal e fictícia, que resulta numa comunidade harmônica e sem mal-estares.

A subjetividade em jogo, neste tipo de trato, é aquela que se identifica parcialmente com múltiplos fragmentos, enquanto se mantém aberta ao fluxo constante de relações (Bishop, 2004: 79). Sua condição evita, assim, que ela conceba como ideais estados pessoalmente preferíveis, o que dificulta a prática da opressão na convivência entre indivíduos diferentes, e a autoestratificação em esquemas estáticos. Esta interface funciona, então, como a “instância independente” que, segundo Bishop (2004: 77), Thomas Hirschhorn institui em suas peças: “(...) *the viewer is no longer coerced into fulfilling the artist's interactive requirements, but is presupposed as a subject of independent thought, which is the essential prerequisite for political action*”.

Sendo assim,

all art – whether immersive or not – can be a critical force that appropriates and reassigns value (...). The tasks facing us today are to analyze how contemporary art addresses the viewer and to assess the quality of the audience relations it produces: the subject position that any work presupposes and the democratic notions it upholds, and how these are manifested in our experience of the work (Bishop, 2004: 78).

Com esta ativação da construção crítico-reflexiva, na audiência, a arte provê plataformas mais concretas e polêmicas para que se repensem as relações estabelecidas com o mundo e com o outro (Bishop, 2004: 79). Com isso fomenta-se, no circuito formado pela produção e recepção artística, uma rede de indivíduos singulares apoderados de criticidade e de conectividade – ou consciência – universal.

Deste modo, a cultura hegemônica pode ser encaminhada, não através de “consensos” restringidos ao interior de fronteiras, se não que, através de intercâmbios criativos e reflexivos que promovem a subversão das atuações políticas das subjetividades. Esta situação implica o predomínio de mentalidades aptas a se liberarem dos estereótipos coloniais, lançando, então, a humanidade a um outro momento: no qual a história torna-se, ela também, uma memória – cuja função, entretanto, não é ser constantemente atualizada, se não que, é não mais ser reproduzida.

Agradecimentos

Agradeço a Sérgio Vicente Pereira da Silva pelo apoio no desenvolvimento do presente artigo, a Carlos Vidal pela indicação de bibliografia fundamental à elaboração deste pensamento, a Wikipédia por compartilhar fotografias de obras artísticas de domínio público utilizadas neste estudo, e a Paulo Nazareth, Mendes Wood DM, Global Reporting Centre, Ursula Biemann, Paulo Tavares, Agostino Osio, Fondazione Hangar Bicocca, Edouard Fraipont, Galeria Luisa Strina, O Espólio de Antonio Dias e Galeria Nara Roesler pela gentileza de fornecerem e autorizarem a apresentação, neste documento, de imagens que tanto o enriquecem.

Notas

1 As citações pertencentes a este trecho provêm de três artigos sobre o Brasil publicados em *O Panorama – Jornal Literário e Instrutivo, da Sociedade propagadora dos Conhecimentos Úteis* em 1837 e 1838.

2 Paulo Nazareth, *Aprender a rezar Guarani & Kaiowá para o mundo não acabar*, áudio gravado no Tekoha Guayviri Amambai / MS em outubro de 2012, 28’31”, Mendes Wood DM.

3 Morto em 2011 num ataque ao acampamento indígena Guayviry (Aral Moreira, MS). Fazendeiros, interessados em apossar-se das terras do acampamento, tentaram negociar com o cacique por uma enorme quantia de dinheiro. Ante a recusa do líder guarani, foi contratada uma empresa de segurança para realizar o referido ataque.

4 Em geral, os colonos são proprietários que adquiriram as suas terras do governo, de um modo legítimo. Entretanto, segundo a Constituição de 1988, estas terras devem ser demarcadas para o assentamento de indígenas. Perante esta situação, o governo normalmente oferece uma quantia muito baixa para que os fazendeiros liberem o território, e a falta de adesão destes mantém intermitente a disputa pela terra.

5 Para aprofundamentos sobre questões referentes à abordagem universal da singularidade, cf. Badiou (2005).

Referências

- Amora, A. S., 1974. Relações intelectuais entre Brasil e Portugal: um documento romântico, *Revista de História*, v. 50, nº 100.
- Badiou, A., 2005 (1997). *Saint Paul. La Fondations de l'Universalism*, 1ª Ed., Quadrige, Paris.
- Benites, T., 2012. História da Aty Guasu Guarani-Kaiowá / MS, entenda o contexto, in: *Blog Aty Guasu [Em linha]*, Mato Grosso do Sul.
- Benjamin, W., 1999. *Theses on the Philosophy of History*, in: *Illuminations: Essays and Reflections*, Schocken Books, Nova Iorque, pp. 253-267.
- Biemann, U., Tavares, P., 2014. *Forest Law – Selva Jurídica*, vídeoinstalação, 2 canais, 41'.
- Biemann, U., Tavares, P., 2016 (2014). *Forest Law – Selva Jurídica*, 3ª Ed., Fundação Bienal de São Paulo / 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, São Paulo.
- Bishop, C., 2004. *Antagonism and Relational Aesthetics*, *October Magazine*, nº 110, pp. 51-79.
- Elias, H., Marques, I., Leonor, S., 2013. *Arte Pública nas Relações Culturais Luso Brasileiras: temáticas, meios e discursos das intervenções artísticas recepcionadas e comissionadas entre Portugal e Brasil (1940-2010)*, in: *III Seminario Internacional Arte Público Latinoamérica*, Santiago do Chile.
- Foster, H., 2005 (1996). *O Artista como Etnógrafo*, *Marte*, Lisboa, nº 1, pp. 10-40.
- Herzog, H.-M. (Ed.), 2009. *Antonio Dias: Anywhere Is My Land*, *Daros Latinamerica*, Zurique, Hatje Cantz, Ostfildern.
- Krenak, A., 1992. *Antes, o mundo não existia*, in: *Novaes, A. (Org.), Tempo e História*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 201-4.
- Labanyi, J., 1986. *O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação*, in: *Ribeiro, M. C., Ferreira, A. P., (Orgs.), Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, pp. 59-68.
- Laclau, E., Mouffe, C., 2001 (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, Londres.
- Magalhães, G. de, 1856. *A Confederação dos Tamoyos*, Casa Imperial, Rio de Janeiro.
- Maluquer, R. S., 1999. *Cultura y metacultura: más allá de la diversidad y de la homogeneización*, *Revista de Libros: Segunda Época*, nº 27, Fundación Amigos Revista de Libros, Madrid.
- Maucilevicius, P., 2013. *Filho de cacique morto em ataque leva cultura guarani-kaiowá para Veneza*, *Lado B – Campo Grande News [Em linha]*, Campo Grande.
- Melià, B., 2016. *O bem viver guarani: tekó porã*, *A Raiz – Movimento Cidadanista [Em Linha]*, Brasil.
- Montoya, A. R. de, 1876. *Vocabulario y Tesoro de la lengua guarani, ó mas bien tupi*, en dos partes: I. *Vocabulario español – guaraní (ó tupi)*, II. *Tesoro guaraní (ó tupi) – español*, Faesy y Frick, Viena, Maisonneuve y Cia, Paris.
- Robertson, R., 1996 (1992). *2 - The Cultural Turn*, in: *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Sage Publications, Londres.
- Rousseau, J.-J., 2012 (1782). *Discours des Sciences et des Arts*, in: *Collection complète des œuvres*, v. 7, in-4º (1780-1789), J. M. Gallanar [Em linha], Genebra.
- Sahlins, M., 2000. *Culture in practice: selected essays*, Zone Books, Nova Iorque.
- Said, E., 1979. *Orientalism*, Vintage Books, Nova Iorque.
- Shaw, C., 2012. *Dying for Land*, *Trek Magazine [Em linha]*, Vancouver.
- Vidal, C., 2008. *Edward W. Said (1935-2003): Exílio, arte e diferença*, *Texto inédito, versão revista de: Edward W. Said: O exílio contra a diferença*, Prelo, Lisboa, nº 7.
- Werá, K., 2013. *Quando éramos sopro e água, sol e lua, terra e mato*, in: *Bethônico, M. (Ed. e Org.), Provisões: uma conferência visual (world of matter)*, Instituto Cidades Criativas, Belo Horizonte.
- Zelevansky, L., 1990. *Projects 21 : Cildo Meireles / Olvido (Oblivion)*, *The Museum of Modern Art (MoMA)*.
- Žižek, S., 1997. *Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism*, *New Left Review*, Londres.