

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**UM MONUMENTO-NU AOS KAIOWÁ E GUARANI**  
**«Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena» e o**  
**Movimento ao Autoexílio na Arte de Portugal**

Letícia Larin Platzeck Senra

Orientador(es): Prof. Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro  
Prof. Doutor Sérgio Vicente Pereira da Silva  
Prof. Doutor Fernando Manuel Baeta Quintas

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-  
Artes, na especialidade de Escultura

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**UM MONUMENTO-NU AOS KAIOWÁ E GUARANI**

**«Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena» e o Movimento ao Autoexílio  
na Arte de Portugal**

Letícia Larin Platzeck Senra

Orientador(es): Prof. Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro  
Prof. Doutor Sérgio Vicente Pereira da Silva  
Prof. Doutor Fernando Manuel Baeta Quintas

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na  
especialidade de Escultura

Júri:

Presidente: Doutora Sandra Eugénia Teixeira Alves Tapadas, Professora Auxiliar e Presidente do júri  
por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Professor  
Catedrático Raul José Ribeiro de Matos Cunha, nos termos do n.º 1.1. do Despacho n.º  
7445/2025, publicado em Diário da República, 2.ª série, n.º 126, de 3 de julho

Vogais:

- Doutor Nuno Filipe Moreira Ribeiro de Faria, Professor Adjunto da Escola Superior de  
Artes e Design do Instituto do Politécnico de Leiria [1º arguente];
- Doutora Maria Manuela Martins Ribeiro Sanches, Professora Auxiliar com Agregação  
Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [2º arguente];
- Doutora Marta Isabel Goncalves Soares, Professora Adjunta da Escola Superior de Artes  
e Design do Instituto Politécnico de Leiria;
- Doutora Helena Catarina Silva Lebre Elias, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas-  
Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Ângela Maria Carrajola Henrique Ferreira, Professora Auxiliar da Faculdade de  
Belas-Artes da Universidade de Lisboa
- Doutor Carlos Vidal Tenes Oliveira Caseiro, Professor Associado com Agregação da  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador].

“Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a  
Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto com o identificador  
<https://doi.org/10.54499/2022.10855.BD.>”

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Letícia Larin Platzeck Senra, declaro que a tese de doutoramento intitulada “Um Monumento-Nu aos Kaiowá e Guarani: «Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena» e o Movimento ao Autoexílio na Arte de Portugal”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

[assinatura]

Lisboa, 27 de outubro de 2025.

## RESUMO

Esta tese teórico-prática desenvolve-se entre dois polos de atração: as cosmovisões originárias de Abya Yala e a mundivisão ocidental. Ela corrobora à decolonialidade, à R-Existência e à desestruturação do capitalismo. O principal conceito articulado para tanto é o movimento ao Autoexílio, viabilizado pelo desejo de consubstancialização com a realidade através da luta, da fuga, do risco e do contato com “outras” ou “outros”. Esse ímpeto à ultrapassagem da disciplina imposta a corpos-territórios na modernidade, gerou uma definição transcultural da arte e um parâmetro de análise de obras artísticas marcadas por um contexto de colonização. Para esse estudo foi realizado um mapeamento de trabalhos de arte de Portugal, que mencionam povos indígenas do território atualmente ocupado pelo Brasil. As culturas originárias sob especial enfoque são as Guarani-Kaiowá e Guarani-Nhandéva da região de Dourados no estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, a qual é dominada pelo agronegócio. Com isso, este enredo também implica a colonialidade do poder brasileira. O corpo da investigação constituiu-se à elaboração de um monumento aos Kaiowá e Guarani para a zona de Belém em Lisboa, a problematizar o imaginário colonial-imperial português e a pertencer à história da arte luso-brasileira. Desse processo foi partícipe um trabalho de campo realizado principalmente na Reserva Indígena de Dourados (RID), sendo coautores do presente monumento-nu Kunhã Ysapy e o rezador Kaiowá Chipe. Esse último ofertou-me a fala sobre os perigosos seres *marãny* para eu levá-la ao meu povo. Para auferir a forma dessa peça “*marãny*” foram reflexionados elementos dessas culturas materiais que possuem alguma sintonia com a noção ocidental de monumento, nomeadamente, as cruces (*kurusu*) tumulares, as casas de reza (*óga pysy* e *óga guasu*) e os tipos de “altar” (*yryra marãngatu* e *tata rendy benda’i*). Emergiram, então, termos de agência crítica como “objetos-sujeitos” e “ato de produção do corpo ‘vivo’”.

Palavras-Chave:

Autoexílio; Indígena na Arte de Portugal; Monumento-Nu; Kaiowá e Guarani; Marãny

## ABSTRACT

This theoretic-practical thesis is developed between two poles of attraction: the originary Abya Yala's worldview and the Western worldview. It upholds the decoloniality, the R-Existence and de-structuring of capitalism. For this purpose, the main concept articulated is movement to Self-Exile, which becomes possible through the consubstantialization with reality by means of the struggle, escape, risk and contact with the "Others". This impulse to overcome the discipline imposed to body-territories in modernity created a transcultural definition of art and a parameter to analyse works of art related to contexts of colonization. For this study, a mapping of artworks from Portugal that mention indigenous peoples from the territory currently occupied by Brazil was conducted. This study specially focuses on the originary cultures Guarani-Kaiowá and Guarani-Nhandéva from the Dourados region in the state of Mato Grosso do Sul, Brazil, an area dominated by agribusiness. Besides, this scenario implies the Brazilian coloniality of power. The corpus of the research was the creation of a monument to the Kaiowá and Guarani peoples for Belem, Lisbon, with the aim of problematizing the Portuguese colonial-imperial imaginary and becoming part of Luso-Brazilian art history. For this process, I carried out most of my fieldwork in the Dourados Indigenous Reserve, where I met Kunhã Ysapy and the Kaiowá prayer Chipeco, co-authors of this "mo(nude)ment". *Nhandereu* Chipeco gave me a speech about the dangerous entity *marãny*, to share it with my own people. To achieve the form of the *marãny* piece, I reflected on elements from these originary material cultures, which can be related to Western idea of monument, namely, burial crosses (*kurusu*), praying houses (*óga pisy* and *óga guasu*) and the types of "altars" (*yvyra marãngatu* and *tata rendy benda'i*). Terms of critical agency such as "objets-subjects" and "act of 'living' body production" then emerged.

### Keywords:

Self-Exile; Indigenous in Portuguese Art; Naked-Monument; Kaiowá and Guarani; Marãny

## Agradecimentos

Sou extremamente grata a Lorenzo Golé e minha mãe Ana Maria Larin, pois sem esse apoio eu não poderia ter realizado este doutoramento. Agradeço também ao Conselho Latino-Americano de Ciências Sociais por outorgar-me uma bolsa de investigação que, embora não tenha sido dirigida a esta tese, ajudou-me a estar na região de Dourados por seis meses desenvolvendo um trabalho de campo. Agradeço ainda à FCT e ao MCTES da República Portuguesa pela concessão de uma bolsa, da qual pude usufruir por um ano e meio e que me proporcionou alguma tranquilidade. Agradeço muitíssimo à minha equipa de orientação, que me fez sentir bem acompanhada neste processo. Aos assertivos comentários e às valiosas indicações bibliográficas e de conceitos de Carlos Vidal, orientador que parecia captar aonde eu ia e que pontuou este percurso reflexivo. Ao Sérgio Vicente por levar-me a aterrorizar questões na minha própria conjuntura, ao Fernando Quintas por acompanhar os trabalhos aqui desenvolvidos em vidro e em outros materiais. Há bastante mais para agradecer-lhes, assim como não será possível esgotar aqui outros tantos agradecimentos. Os técnicos Eduardo Brito e André Filipe dos laboratórios de pedra, metal e madeira da FBAUL, assim como o do de cerâmica Pedro Fernandes, foram também de extrema ajuda na concretização de diversos trabalhos artísticos. Na região de Dourados foi fundamental a atenção de Ilson Venâncio, Nelson e Ivan Ávila, Dona Dina, Silvia Reginaldo e Roberto Chipe, Kunhã Ysapy, Elle Souza e Ariel Kowé, Protassio Langer, entre outras pessoas. Tive ainda a honra de contar com medulares comentários e traduções ao guarani de Graciela Chamorro. Julio Durán traduziu ao inglês e revisou textos como o presente resumo. O Grupo de Trabalho Pensamento Geográfico Crítico Latino-Americano e Caribenho do CLACSO fez-me estar a par de autores das geo-grafias de suma importância a este estudo. Foi valiosa a presença e importante o suporte do meu companheiro Carlos Santana, nos momentos ótimos e nos mais difíceis. Muito obrigada a todas e todos que participaram desta jornada, espero poder retribuir algo deste processo intenso, revelador, desestabilizador e emocionante, ao qual sou extremamente grata e permeado por coisas com as quais eu, antes, muitas vezes apenas sonhei.

## Dedicatórias

Ao meu pai († 2020) –neto de um fazendeiro germano-brasileiro protestante–, cujo aflitivo destino, refém de uma mentalidade que prima pelo acúmulo de dinheiro, mostrou-me a necessidade de se trabalhar o sentido da vida.

A Ilson Venâncio († 2024) –quem por sorte conheci em Dourados–, cuja militância sociocultural viabilizou, desinteressadamente, o vínculo que ofereceu a esta tese um principal mote Kaiowá e Guarani.

A Lorenzo Golé († 2025), o qual me ofereceu, como um pai, os recursos que me permitiram desenvolver esta investigação.

# Índice

<b>A) Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>B) O movimento ao Autoexílio na arte .....</b>	<b>7</b>
B.1) Definição de arte: uma perspectiva transcultural .....	8
Cisão entre ação e pensamento no Ocidente 9 / O “outro” como objeto para o Ocidente 13 / Povos originários de Abya Yala e ideias revolucionárias 17 / Exotismo e primitivismo 21 / Ingresso de peças de “outros” povos na cena artística 26 / A institucionalização artística do “outro” 31 / Arte: uma perspectiva transcultural 36	
B.2) O movimento ao Autoexílio na arte .....	45
O movimento ao Autoexílio na arte 46 / Estudo de caso: parâmetro de análise artística 55 / Estudo de caso: imagem dos povos originários das terras onde hoje está o Brasil na arte de Portugal 57	
<b>C) Problemáticas na ideia de um monumento em Lisboa a povos originários das terras onde hoje está o Brasil .....</b>	<b>62</b>
C.1) Monumento indígena? Uma crítica ao monumento .....	63
Invasão de Lisboa pelos povos indígenas Kaiowá e Guarani? 64 / Ter visibilidade, deter o poder da palavra e lugar de fala 66 / “Carne” ou conceito histórico, disciplina da arte e alienação 72 / Dualismo em desequilíbrio e inclusão 75 / Confinamento, “monumento” e documento 77 / Memória entre: passado e futuro, o morto e o vivo, e evolução e atualização 80 / Interface dupla assimétrica, autenticidade e evolução 85 / Devir Kaiowá e Guarani, e Terra híbrida 88	
C.2) Monumento aos Kaiowá e Guarani? Uma crítica ao imaginário imperial português .....	91
Um documento (“monumento”) à memória lusa 92 / Instâncias terapêuticas: preservação experimental, quase objetos e objetos transicionais (não-eu) 93 / Dizimação indígena, colonialidade e conscientização histórica: o sentimento de multitudine 96 / Narrativas alusivas a indígenas das terras onde hoje está o Brasil no espaço público português 100 / Imaginário imperial português enquanto imagem de Lisboa 105 / A Exposição do Mundo Português 111 / Contranarrativas no espaço público de Belém 115	

<b>D) «Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena» – Um monumento-nu aos povos originários Kaiowá e Guarani, para o urbanismo imperial de Lisboa .....</b>	<b>120</b>
D.1) Monumento-nu .....	121
Monumento decolonial 122 / Antimonumento, contramonumento e monumento-nu (mo-nu-mento; momento-nu) 126 / Monumento-nu: uma crítica ao monumento clássico 134 / Monumento-nu: à mentalidade de singularidade criativa e conscientemente interdependente 140	
D.2) O corpo do monumento «Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena» .....	146
D.2.1) Armadilha .....	147
D.2.2) Entre a cruz e a espada: de Padrão dos Descobrimentos a Cemitério Indígena .....	150
D.2.3) Desconstrução da tipologia monumental ocidental «coluna» ....	154
D.2.4) Corpos sedutores .....	157
«Jeguakakuéra» (cocares) dourados 157 / Terra dos “paus” a pique 160 / Bambu e milho em tijolos de vidro (e “morcego”) 161 / Sol e lâmpada: orientação e Tupã em cana 165 / Rejunte encarnado e azulejos com o grafismo «olho de peixe» 166	
D.2.5) Estereótipo do ser indígena .....	167
<b>E) Conclusão .....</b>	<b>172</b>
<b>F) Bibliografia .....</b>	<b>181</b>
F.1) Fontes orais e por mensagens de texto .....	182
F.2) Fontes bibliográficas .....	184
<b>G) Imagens .....</b>	<b>240</b>
G.1) Obras da autora e em coautoria .....	241
G.2) Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani .....	307
<b>H) Apêndices .....</b>	<b>1</b>
H.1) Glossário .....	2
H.2) Componente indisciplinada (e marginalizada) do corpo desta tese .....	6
H.2.1) Conceituação de «Autoexílio» .....	7
Autoexilados enquanto jurados de morte: que história é essa? 7 / Identidade e ser em autoexílio: esquemas 14 / Conformação identitária e de estados em autoexílio: processos 22 / Nichos identitários na era do capital 30	

H.2.2) Elementos das culturas materiais dos povos, originários das terras onde hoje está o Brasil, Kaiowá e Guarani .....	38
H.2.2.1) «Kurusu» (cruz) tumular: as retomadas e a nacionalização do capitalismo no Brasil .....	39
O Estado Novo e a Marcha para o Oeste, e a nacionalização (“civilização”) dos habitantes da área do Brasil a tornar, povos indígenas, estrangeiros em sua própria terra 40 / O Território Nacional de Ponta Porã, a Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND), a Colônia Agrícola Municipal de Dourados (CMD) e o desmatamento 45 / Distância entre discurso e ação, e o enriquecimento dos ricos 51 / Os bandeirantes (paulistas) 55 / A incorporação da matriz indígena na identidade brasileira 60 / Período de redemocratização no Brasil, cana-de-açúcar e soja, e Grandes Assembleias Kaiowá e Guarani 67 / Retomadas 70 / Cruz («kurusu») 76	
H.2.2.2) «Óga pisy» e «óga guasu» (casas de reza, respetivamente, Kaiowá e Guarani) .....	82
H.2.2.2.1) As «óga pisy» e «óga guasu», e a RID: entre o fogo e o mato .....	83
Os «jara» 83 / «Ka’agwyrusu» 86 / Igrejas pentecostais 90 / Incêndios 92 / Descontrole 94 / Cataclismo 97	
H.2.2.2.2) Bambus, entre tabocas e taquarinhas, e a casa de reza do «nhanderu» Kaiowá Roberto Chipe .....	99
Mesmo sob compressão, dá-se vazão à espiritualidade ancestral 99 / Taquaruçu, «Guadua» e taboca 101 / Bambuzinho, taquara e taquarinha 104 / De indígena a indigente, ou a “civilizada” ou “civilizado” 106 / Consciência extrativista e «jeovasa» 108 / Trabalho junto a Chipe e «takwapu» 110	
H.2.2.2.3) «Óga guasu» da «nhandesy» Guarani-Nhandéva Dona Tereza e Tupã, e o canto, e a dança .....	111

Batismos: «kunumi pepy» e «ñēmōgarai» 112 / Interações coletivas e «jero ky»: rezas, cantos e danças 115 / Percursos purificadores e acesso a outros mundos 118 / Conversas com divindades e espíritos, relações entre corpo e pureza 120 / Deus e Mato Grosso 122 / A força da reza, o «aguyje» e a escuta 124

H.2.2.3) «Yvyra marãngatu» e «tata rendy henda'i» (tipos de “altar”, respetivamente, Kaiowá e Guarani) ..... 128

Conversa com Kunhã Ysapy e Elle Souza sobre uma “maquete” de um monumento 129 / Carapaça, «i.e.», círculo, «i.e.», reserva 132 / O principal e a estrutura social de poder 134 / O principal, alianças e «Nhanderu» 138 / «Yvyra marãngatu», «yvyra'i marãngatu» e «yvyra'i»: eixos de localização espacial 143 / «Chiru» e equilíbrio da Terra 146 / «Tata rendy henda'i» e flores feitas com penas 150

H.2.3) «Marãny»: uma fala ofertada pelo «nhanderu» Kaiowá Roberto Chipe ..... 156

Fuuu... (sopro) Tah! 157 / «Yvy marane'ỹ» 160 / Nuvem de gafanhotos 162 / «Jagwa Hovy» 163 / «Kavajuveve» 176 / Vingança 178

H.3) Lista cronológica de obras e instituições artísticas de Portugal que se relacionam a indígenas das terras hoje ocupadas pelo Brasil ..... 181

H.4) Estratégias de colonização de corpos-territórios Kaiowá e Guarani no período da Cia. Matte Larangeira (Estrategias de colonización de cuerpos-territorios Kaiowá y Guaraní en el período de la Cía. Matte Larangeira) ..... 210

Corpo ignorado (Cuerpo ignorado) 212 / Corpo rebaixado (Cuerpo rebajado) 215 / Corpo perseguido (Cuerpo perseguido) 221 / Corpo violentado (Cuerpo violentado) 225 / Corpo viciado (Cuerpo viciado) 233 / Bibliografia 238

H.5) Encruzilhadas Língua-Terra (Encrucijadas Lengua-Tierra / «Language-Land Crossroads») ..... 244

Resumo (Resumen / «Abstract») 244 / Apresentação (Presentación) 245 / Encruzilhadas Língua-Terra, Encruzilhada «Kü Ywy-Ñe'ë Ywy»

(Encrucijada Lengua-Tierra, Encrucijada «Kü Ywy-Ñe'ë Ywy») 247 /  
Encruzilhada Abya Yala-Abya Yala, Encruzilhada Palavra-Poder  
(Encrucijada Abya Yala-Abya Yala, Encrucijada Palabra-Poder) 251 /  
Encruzilhada Humano-Animal, Encruzilhada «Jagwa Hovy»-Cicatriz  
(Encrucijada Humano-Animal, Encrucijada «Jagwa Hovy»-Cicatriz) 260  
/ Bibliografia 273

*Ojalá seamos dignos de tu desesperada esperanza.*

*Ojalá podamos tener el coraje de estar solos y la valentía de arriesgarnos a estar juntos,  
porque de nada sirve un diente fuera de la boca, ni un dedo fuera de la mano.*

*Ojalá podamos ser desobedientes, cada vez que recibimos órdenes que humillan nuestra  
conciencia o violan nuestro sentido común.*

*Ojalá podamos merecer que nos llamen locos, como han sido llamadas locas las Madres de  
Plaza de Mayo, por cometer la locura de negarnos a olvidar en los tiempos de la amnesia  
obligatoria.*

*Ojalá podamos ser tan porfiados para seguir creyendo, contra toda evidencia, que la  
condición humana vale la pena, porque hemos sido mal hechos, pero no estamos terminados.*

*Ojalá podamos ser capaces de seguir caminando los caminos del viento, a pesar de las  
caídas y las traiciones y las derrotas, porque la historia continúa, más allá de nosotros, y  
cuando ella dice adiós, está diciendo: hasta luego.*

*Ojalá podamos mantener viva la certeza de que es posible ser compatriota y  
contemporáneo de todo aquel que viva animado por la voluntad de justicia y la voluntad de  
belleza, nazca donde nazca y viva cuando viva, porque no tienen fronteras los mapas del alma  
ni del tiempo.*

(Galeano, 2010)

## **A) Introdução**

O objetivo mister desta tese é, estabelecendo os devidos parâmetros reflexivos, elaborar um monumento aos povos originários Kaiowá e Guarani<sup>1</sup>, das terras onde hoje está o Brasil, para a zona de Belém, na capital portuguesa. É sobre essa problemática que trata o capítulo *C*<sup>2</sup>, enquanto o *D*<sup>3</sup> aborda a obra de arte pública em questão. Esse vinco na componente prática deve-se ao fato de eu, antes de investigadora, ser artista. Enquanto artista contemporânea brasileira a desenvolver um doutoramento em Belas-Artes em Lisboa, decidi dedicar-me a um projeto que eu gostaria de deixar delineado antes de eu morrer<sup>4</sup>. Optei, então, por fincar cosmovisões indígenas na memória colonial e imperial lusa, sendo o urbanismo de Belém emblemático dessa retórica. Com isso, além de articular um discurso decolonial, busquei “desocidentalizar-me”, desferindo pulsões – vitais – com vistas a abrir fendas a formas de existir alternativas à capitalista predadora.

É sobre essa possibilidade, da concomitância plural de modos de ser, que se refere o Autoexílio<sup>5</sup>, emblema da busca pela sobrevivência ante uma ameaça de morte e tratado nos capítulos *B*<sup>6</sup> e *H.2.1*<sup>7</sup>. No tocante ao movimento ao Autoexílio na arte, essa última é visualizada numa instância transcultural e eximida de sua própria disciplina, além de enquanto produzida por gente que não abdica da luta por poder decidir como viver. Com isso, esta tese se pronuncia pelo direito à autodeterminação, inclusive com respeito ao fazer e pensar artístico. Esse entendimento aqui proposto, sobre o que é arte, é liberto de estar concentrado em campos como artes visuais, artes plásticas e belas-artes. Congruentemente, esta investigação desenrolou-se consoante os assuntos relevantes ao monumento em questão, independentemente de suas relações estabelecidas com o que se aceita massivamente como pertencente ao âmbito artístico. Ou seja, os conteúdos que conformam esta tese respondem às reflexões e esclarecimentos que eu, enquanto artista, –necessariamente– precisei atingir para elaborar o monumento em pauta, e não a

---

<sup>1</sup> Nesta tese, conforme as normas da convenção assinada em 1953 (Participantes da 1ª Reunião Brasileira de Antropologia, 1954: 152), os nomes de povos originários escrevem-se com a primeira letra em maiúsculo.

<sup>2</sup> *C) Problemáticas na ideia de um monumento em Lisboa a povos originários das terras onde hoje está o Brasil.*

<sup>3</sup> *D) «Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena» – Um monumento-nu aos povos originários Kaiowá e Guarani, para o urbanismo imperial de Lisboa.*

<sup>4</sup> Considerando-se a população do Brasil e, também, mundial, eu sou nitidamente privilegiada. Ainda assim, tem sido uma luta eu poder dedicar-me à arte. Por isso, quando foram reunidas as condições para eu desenvolver esta tese, decidi fazer o projeto que mais gostaria de realizar em minha vida, já que não sei se terei outra oportunidade para tanto.

<sup>5</sup> Escrevo o termo «Autoexílio» com a letra inicial «A» em caixa alta para condizer ao conceito específico aqui elaborado, e não englobar qualquer autoexílio.

<sup>6</sup> *B) O movimento ao Autoexílio na arte.*

<sup>7</sup> *H.2.1) Conceituação de «Autoexílio».*

estruturas pré-determinadas que visam responder a expectativas de uma certa academia de Belas-Artes.

Contudo, embora marcado por um ímpeto ao rompimento de barreiras entre os ramos do conhecimento humano, e da experiência humana, é fato que este trabalho ainda se circunscreve na disciplinada Belas-Artes. Ao não estar emancipado, as discussões de veio mais artístico conformam este volume, e as mais pendentes a história, política, filosofia, e principalmente, antropologia, encontram-se nos apêndices. Este volume, assim sendo, entrelaça-se ao subcapítulo nos apêndices *H.2) Componente indisciplinada (e marginalizada) do corpo desta tese*, conformando um só corpo de trabalho<sup>8</sup>. Para leitoras e leitores, interessadas e interessados, no sentido tradicional da arte, este volume quiçá seja suficiente. Aqueles e aquelas, focados e focadas, na antropologia, encontrarão nos apêndices, especialmente, a minha experiência em campo. A exceção dá-se com o subcapítulo *H.2.1) Conceituação de «Autoexílio»*, mais filosófico e imiscuído em estudos pós-coloniais. Ainda assim, em pertinência com a minha metodologia de criação e produção artística, a interlocução entre diversos âmbitos teóricos permeia este trabalho em sua totalidade.

Esse estilo é coerente para expressar um ambiente intercultural e híbrido, onde elementos distintos se entreveram e iluminam, estabelecendo sintaxes, a um só tempo, comuns e próprias. Nessa linha formal, está também a possibilidade de cada segmento de texto ser lido independentemente, numa articulação onde, num conjunto que se fortalece, cada parcela mantém a própria autonomia. Essa forma, portanto, permeia este trabalho de diversas maneiras, como na volição por ser livre das amarras do atual sistema de domínio –por Autoexilar-se– e fomentar a constituição de um ambiente global deveras plural. Esse desejo, por sua vez, é averiguado em obras artísticas de Portugal que mencionam indígenas do território hoje ocupado pelo Brasil. Ao invés de reconhecer certos estilos plásticos que apresentassem afinidades com a minha trajetória, optei por observar na arte de Portugal o fluxo ao Autoexílio, através da menção a culturas originárias da região onde atualmente está o Brasil.

Essa ótica concentra-se, assim, não tanto em abordagens de cunho estilístico-formal: averigua diversas estratégias artísticas empregadas para versar sobre a disseminação da mundivisão europeia pelo planeta como atrelada à colonização de corpos-territórios. Sob esse enfoque, portanto, a arte é contemplada enquanto ente que

---

<sup>8</sup> Sugiro ler o subcapítulo *H.2.1* entre os subcapítulos *B.1* e *B.2*, o *H.2.2* entre os capítulos *C* e *D*, e o *H.2.3* entre os subcapítulos *D.1* e *D.2*.

funciona ativamente na realidade, sendo o seu protagonismo mais da ordem do significado<sup>9</sup>, onde a forma serve ao significado, e o significado serve ao mundo. Nessa lógica, na parte da produção<sup>10</sup> artística, são os conteúdos do mundo que informam os artísticos a constarem na obra, o que também termina por justificar o caráter interdisciplinar da presente abordagem teórica. Com isso, esta argumentação à autonomia, revela esse último termo entrelaçado à consciência. Ou seja, essa autonomia não contempla a circunstância alienada de se tratar algo desvinculado de um contexto, e tampouco a arte, enquanto desconectada do enredo que a conformou e que a faz perdurar. Como o principal monumento elaborado nestes escritos, refere-se aos povos Kaiowá e Guarani, ao invés de submergir na História da Arte, esforcei-me por envolver-me por essas cosmovisões indígenas. Se eu considerasse como arte, os elementos dessas culturas materiais, incidiria uma visão redutora, depredadora do sentido holístico impregnado nessas peças. De modo a não reiterar essa perspectiva de “esvaziamento”, aprofundi-me na literatura referente aos povos Guarani em geral e realizei um trabalho de campo<sup>11</sup> junto a indivíduos Guarani-Kaiowá e Guarani-Nhandéva –respectivamente, Kaiowá e Guarani– na região de Dourados, estado de Mato Grosso do Sul, Brasil. A escolha por um enfoque nessas culturas dessa região decorreu de sua situação limite. Num território assolado pelo agronegócio essas pessoas originárias vivem, em sua maior parte, na violenta Reserva Indígena de Dourados (RID) ou, então, arriscam as próprias vidas para pleitear a retomada de seus territórios tradicionais. Elas buscam, portanto, Autoexilar-se permanecendo na mesma terra, direcionar-se a uma “outra” territorialidade, onde lhes seja possível mobilizar “outros” processos de territorialização. Com isso, intencionei apreender também o que significa ser indígena num ambiente que exerce pressão contrária a essa maneira de ser.

Em minha imersão nas culturas materiais Kaiowá e Guarani, no subcapítulo H.2.2<sup>12</sup>, concentrei-me nos elementos onde reconheci aspetos afins aos do monumento ocidental: *kurusu* tumulares, casas de reza (*óga pysy* e *óga guasu*) e tipos de “altar” (*yvyra’i marãngatu* e *tata rendy henda’i*). Dessa reflexão emergiram as noções de

---

<sup>9</sup> Comentário realizado por Carlos Vidal sobre a minha prática artística.

<sup>10</sup> Já da parte da recepção artística, são os conteúdos artísticos vistos na obra que informam os do mundo do público.

<sup>11</sup> As imagens referentes ao mesmo constituem o trabalho *Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani* (Img. X1), encontram-se no subcapítulo G.2 e possuem nomenclaturas iniciadas por «X».

<sup>12</sup> *Elementos das culturas materiais dos povos, originários das terras onde hoje está o Brasil, Kaiowá e Guarani.*



Img. X1

“objeto-sujeito” e de “ato de produção do corpo vivo”: ao versarem sobre a agência das coisas no mundo, *i.e.*, sobre o fato de cada existência ser –ou viver– de seu próprio modo, elas geraram a tipologia «monumento-nu». Essas concepções coadunam à interlocução deste estudo teórico com a experiência vivencial e a produção artística processual. Este corpo de trabalho, tanto em sua esfera teórica quanto em sua prática, expressa os próprios processos que lhe constituíram. Por isso, o presente formato exhibe o caminhar entre uma ideia e outra, o se emocionar com essa e aquela citação, o escrever vivamente buscando captar certas questões.

As obras artísticas aqui apresentadas também importam enquanto partícipes de um percurso, como pontos que permitem um trilhar. É por isso que, além de conformarem o capítulo *G) Imagens*, ao serem indicadas no texto, nas margens constam reproduções reduzidas e sem os dados técnicos, como se vê na página anterior. Como resultados “últimos” desde esta tese, por assim dizer-se, estariam o monumento aqui proposto construído, as obras artísticas que alinhavaram este processo concluídas em exposições<sup>13</sup>, e esta edição tornada um livro. O presente trabalho, por sua vez, é final dado o seu caráter de corporificar esta investigação de doutoramento de um modo íntegro, visceral e transparente quanto à trajetória –e à história– que lhe fez existir.

Com essa metodologia, de expressar o realmente sucedido, o corpo deste trabalho acadêmico, constrangido, manifestou a sua singular instância de protagonismo na realidade através de ruídos, gemidos e gritos que se encontram pelo decorrer deste documento. Incorporou-se, também, por traços heterogêneos, dotando a sua leitura com ritmos inesperados e “anormais”, talvez mais comparáveis ao contato com a multiplicidade de formas que constituem o ecossistema de uma floresta do que com as estruturas monótonas e algo pré-definidas regentes dos estudos acadêmicos em geral. Esta tese, assim, desgarrou-se de parâmetros reguladores e entoou sua própria melodia, tornando aparentes dissonâncias, singulares peculiaridades, e destituindo posturas hierárquicas na lida com compêndios marginalizados. Esse ímpeto à desconstrução de estruturas que confinam o devir de existências foi também ensaiado junto ao enigmático *Jagwa Hovy* (Jaguar Azul)<sup>14</sup> do panteão Guarani, o que me preparou na lida com «fuuu...

---

<sup>13</sup> Neste meu momento, em que reviso pela última vez esta tese e incluo esta nota de rodapé, estou a apresentar exposições que me levaram a concluir obras artísticas que, neste trabalho, figuram num estágio anterior. Decidi não atualizar aqui essas imagens, pois esse estado acabado se distancia da ambientação processual de onde estes escritos emergiram, assim como do intuito deste trabalho revelar um processo vivenciado.

<sup>14</sup> Cf. especialmente o trecho «*Jagwa Hovy*» do subcapítulo *H.2.3) «Marãny»: uma fala ofertada pelo «nhanderu» Kaiowá Roberto Chipe* e o subcapítulo *H.5) Encruzilhadas Língua-Terra (Encrucijadas*

(sopro) Tah! *Marãny*». Foi o rezador Kaiowá Roberto Chipe quem me ofereceu uma fala sobre *marãny*. *Marãny*, que se refere ao que é nocivo e nos ensina a não o ser, tornou-se o principal mote da peça artística aqui criada, também em coautoria com Kunhã Ysapy e a colaboração de Elle Souza.

Esta tese é conformada por múltiplos termos incomuns, seja ao abordar uma cosmovisão alheia à ocidental, seja por elaborar diversos conceitos. Essa minha opção deveu-se ao entendimento de um doutoramento como o lugar adequado à criação de um pensamento próprio, cujo funcionamento seja análogo ao da minha prática artística. Ao invés de explicar as etapas de construção dos meus trabalhos artísticos e procurar averiguar com quais obras eles dialogam, optei por partilhar um processo específico, onde emergi “nouras” maneiras de se viver, e tecer uma rede teórica que termina por situar o âmago do sentido do meu fazer artístico-cultural. Para que a presente leitura não seja prejudicada por confusões no encontro com essa multiplicidade de noções, sugiro a leitura prévia do subcapítulo *H.1) Glossário*, onde explico sinteticamente os termos «Abya Yala», «ato de produção do corpo “vivo”», «Autoexílio», «capitalismo», «desejo de consubstanciação com a realidade», «HTFVIUOC(Gritos)TNHMSIO(Gemidos)ORLCTKBX», «Kaiowá e Guaraní», «monumento-nu (mo-nu-mento; momento-nu)», «objetos-sujeitos», «ocidental / Ocidente», «“outra” / “outro”», «perspetiva transcultural da arte» e «Reserva Indígena de Dourados (RID)».

## **B) O movimento ao Autoexílio na arte**

## B.1) Definição de arte: uma perspectiva transcultural

(...)

Um homem (...) é apenas uma ninharia,  
trapos (...) à espera do final,  
a menos que a alma aplauda, cante e ainda ria  
sobre os farrapos do seu hábito mortal;  
nem há escola de canto, ali, que não estude  
monumentos de sua própria magnitude.  
Por isso eu vim, vencendo as ondas e a distância

(...)

(*Viajando para Bizâncio* de William Butler Yeats, tradução por Augusto de Campos, 2006: 189)

## Cisão entre ação e pensamento no Ocidente

A arte, enquanto histórico que arribou na atual arte contemporânea, articulada publicamente em âmbitos institucionais como museus e espaços públicos, em liberais como galerias, feiras e festivais, e em iniciativas de diversos carizes, também independentes, é um constructo datado no percurso da humanidade ocidental. A origem etimológica dessa história é geralmente pontuada pela tradução do termo grego *technē* (τέχνη) ao latino *ars* (Genovez *et al.*, 2020: 197), condizente, de um modo extremamente sucinto, a “todo tipo de atividade humana, desde o artesanato at[é] as ciências”. Ou seja: ao “que podia ser ensinado e aprendido” (Sales, 2018: 58). Com a sucessão de reflexões sobre o assunto inclusive na Idade Média, é na Europa do século XVIII junto ao surgimento das universidades, que as Belas-Artes se emancipam enquanto âmbito autónomo do fazer humano, afastando-se das, então inferiorizadas, artes aplicadas.

Entretanto, assim como as artes aplicadas, tomadas nesse contexto como um “mero” fazer técnico com vistas a cumprir uma função, a arte disciplinada –oriunda das Belas-Artes–, mesmo incorporando uma componente crítico-reflexiva, foi submetida a um processo de alienação (Marx *et al.*, 2007) com respeito à capacidade de atuação diretamente objetiva na realidade humana. Ou seja, os ditos «objetos funcionais» passaram a ser encarados como de produção “apolítica” no que concerne ao trabalho realizado pela autora ou pelo autor, numa espécie de produção “mecânica”, isenta da reflexão sobre o sentido implicado na conjunção forma-conteúdo do produto. Já os ditos «objetos artísticos», miraram-se sob uma perspectiva contemplativa. As suas autoras e os seus autores foram tidas e tidos em consideração, como sim tendo pensado em ideias possivelmente incitadas pelo produto resultante. Esse, não obstante, trata-se de uma criação não integrada à realidade concreta mundana. Esse esquema, obviamente, não se propõe a abarcar posturas caso a caso, se não que a explicitar o direcionamento das forças predominantes no sistema constituído no compêndio histórico aqui tratado.

Quanto à atual arte contemporânea, à vista disso, embora ela recorrentemente se enviesse criticamente, seu funcionamento ocorre em locais ou sob formas que denunciam, a quem a contempla, tratar-se de arte. Com isso, ao saber ser aquilo arte, a pessoa que com essa arte estabelece uma relação, pode pensar em torno a questões postas pela obra, sensibilizar-se no contato com ela ou, simplesmente, tomar-se pela apatia ou antipatia. O presente argumento, ressalvo, não trata de ignorar o potencial da profundidade do pensamento e da sensibilidade das pessoas, se não, de evidenciar o quanto a arte foi

circunscrita num plano da realidade humana que repele a ação concreta em espectros irrevogáveis ao viver. Dessarte, parafraseando termos do filósofo francês Michel Foucault (1999: 37-38) referentes ao biopoder na sexualidade<sup>15</sup>, pode-se questionar se a “atenção loquaz com que nos alvoroçamos em torno da” arte, “há dois ou três séculos, não estaria ordenada em função de uma preocupação elementar: assegurar” uns poucos e umas poucas em esferas de poder, reduzir o potencial político da arte, “reproduzir a forma das relações sociais; em suma, proporcionar” um âmbito artístico “economicamente útil e politicamente conservador?”

Esse paralelo entre uma compressão nos campos da sexualidade e da arte evidencia a capacidade predadora do capitalismo em avultar-se “com o que cruza o seu caminho”. Com isso, lança-se sobre a arte contemporânea uma suspeição neoconservadora (Fabbrini, 2013), cujos moldes podem encaixar-se no entendimento de pós-modernidade do teórico marxista estadunidense Fredric Jameson. Ao perceber facetas modernas no Realismo, Jameson (2001: 158) considera a “teoria dos processos ‘formais’ modernistas” enquanto um “processo (...) em termos de uma ‘autonomização’, de um tornar-se independente e auto-suficiente de elementos que antes eram parte de um todo”. Com isso, formas, cores, estilos etc. tornaram-se legíveis enquanto arte, e desquitadas e desquitados de papéis que, em outras culturas, desempenhariam ativamente nos próprios contextos extra-artísticos aos que fariam referência. Esse apartamento do “sentir” de cada elemento artístico, se assim se pode dizer, já que remanesce apenas o sentido captado pela recepção, é comparável ao aprisionamento das múltiplas afetividades e relações com os corpos, tanto o próprio como os de terceiros, dado um cânon restrito que ditou o que é ser mulher ou homem, e que as relações sexuais deveriam ocorrer entre gêneros opostos binários.

Com os diferentes objetos, funcionais e artísticos, induzidos a serem equivalentes mercadorias, “todo nosso sistema de produção e consumo de mercadorias está baseado, hoje, nessas velhas formas modernistas, que antes eram anti-sociais” (Jameson, 2001: 158). Ainda assim, enquanto essas “diferenças intrínsecas individuais niveladas pelo dinheiro” (Jameson, 2001: 161) seguem a primar no âmbito da arte, a questão de gênero tomou tal proporção no mundo ocidental que a cada dia é mais cercano um contexto onde

---

<sup>15</sup> “Toda esta atenção loquaz com que nos alvoroçamos em torno da sexualidade, há dois ou três séculos, não estaria ordenada em função de uma preocupação elementar: assegurar o povoamento, reproduzir a força de trabalho, reproduzir a forma das relações sociais; em suma, proporcionar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora?” (Foucault, 1999: 37-38)

a diversidade LGBTQIA+ pode existir sem ser por isso penalizada. Contudo, mesmo com essa implosão do biopoder que pairava sobre o gênero dos corpos humanos, parece que no Ocidente a arte segue limitada ao “seu mundo”; que as pessoas, independentemente das preferências afetivo-sexuais que manifestem, seguem submetidas ao mundo dominado pelo capital. Essa questão está também tratada no trecho *Nichos identitários na era do capital* do subcapítulo H.2.1. Aqui, o ponto a não ser ignorado não se resume à artificialidade da arte, dada uma passividade mercantil da arte, se não, cinge-se ao próprio processo de disciplina ao qual a arte foi sujeita, reservando-se num território delimitado.

É por essa desconexão entre práticas entendidas como artísticas e outras requeridas pelo viver que a tradição das culturas originárias em geral não conhece espaços como museus e galerias. Nessas cosmovisões, o que se faz enquanto ser humano é entremeadado às diversas dimensões que esse fazer importa diretamente ao viver. Ao cortar laços entre a arte e a vida, *i.e.*, com a emancipação da arte, a cultura ocidental alienou o protagonismo político do fazer artístico. O cerne da presente questão pode ser conferido numa busca da filósofa política de origem judaica Hannah Arendt, pela superação da tradição. Interpretando criticamente a modernidade, Arendt resolveu debruçar-se sobre o passado pré-filosófico, para conhecer “os valores que antecederam a tradição de pensamento ocidental” (Wagner, 2000: 39). Isso, por reconhecer

(...) como o próprio Platão identificou, de imediato, a linha divisória entre pensamento e ação como o fosso que separa governantes de governados, é óbvio que as experiências nas quais se fundamenta a divisão platônica são as da vida doméstica, onde nada jamais seria feito se o senhor não soubesse o que fazer, e não desse ordens aos escravos, que as executavam sem conhecer-lhes as razões. Aqui, efetivamente, o que sabe não precisa executar, e o que executa não precisa pensar ou conhecer. (Arendt, 2007: 235)

Para tanto, ela procurou resgatar as atividades componentes do que ela entendeu como *vita activa*, “três atividades humanas fundamentais” que correspondem às condições “básicas mediante as quais a vida foi dada ao homem na Terra”: o labor, concernente “ao processo biológico do corpo humano” (Arendt, 2007: 15), o trabalho, pelo qual as pessoas criam artificialmente existências não encontradas em ambientes naturais, e a ação,

(...) única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens [e mulheres], e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo. Todos os aspetos da

condição humana têm alguma relação com a política; mas esta pluralidade é especificamente a condição – não apenas a *conditio sine qua non*, mas a *conditio per quam* – de toda a vida política. (Arendt, 2007: 15)

Com isso, a arte, ressoando a ideia platônica sobre a relação hierárquica entre pensamento e ação, embora seja um ramo da atividade humana dedicado à produção material, teve a sua concreção sucumbida à esfera contemplativa. O radical poder da arte disciplinou-se consoante aos interesses do poder, assim como foram anestesiadas as atuações políticas das diversas “disciplinas” a conformarem o espectro do ser-fazer humano-ocidental. É como se o potencial político-estético das interferências humanas no mundo tivesse sido constringido ao domínio «arte», isentando-se –ao menos enquanto elementos a serem conscientemente trabalhados e interpretados– dos outros ramos onde pessoas desenvolvem o viver. Esse percurso, de cisão entre ação e pensamento no fazer humano em geral, sucedeu por conseguinte –e logicamente– imiscuído à disseminação, por tantas vezes forçada, da mundivisão europeia através do globo: compêndio abordado em vários momentos desta tese, dado o mote da mesma fundamentar-se na colonização de terras –e corpos– indígenas de Abya Yala<sup>16</sup> por nações ditas do Ocidente –as quais ali arribaram desde Europa, *i.e.*, desde o Oriente de Abya Yala.

Essa “quebra” no fundamento da dicotomia Ocidente-Ocidente, com a chegada de pessoas ocidentais no continente ao Ocidente do Ocidente, exprime o teor que se espreme nestes escritos, de fazer saltar aquilo que ficou obscuro sob a supremacia da perspectiva que se apoderou da Europa. Pois bem, essa forma particular –construída– de se manifestar cultura –e arte– é, portanto, um fenómeno relativo a uma visão de vida específica, e não a uma formulação ontológica humana. É sobre essa constatação a inflexão que interessa especialmente a este trabalho, já que ele, enquanto mobilizado por uma artista contemporânea, traduz um esforço à abertura, através da arte, a outras formas de se fazer –e de se ser. Esse ímpeto, na história da arte, pode ser reconhecido mais explicitamente, pela primeira vez, no já citado modernismo, já que nesse período, concomitantemente, diversos artistas inspiraram-se em outras culturas e procuraram reunir o segregado dueto «arte e vida».

---

<sup>16</sup> Nomenclatura utilizada pelo povo Kuna, no Panamá, para referir-se ao próprio continente, e apropriada por povos originários em geral que rejeitam o uso do nome «América», oriundo duma perspectiva colonizadora.

## O “outro” como objeto para o Ocidente

Desde o período das “grandes navegações” houve, por exemplo, menções a povos originários de Abya Yala na arte portuguesa. Entretanto, é somente no modernismo que se inflexiona, na produção artística ocidental, uma noção de “exótico” atrelada à soltura e liberdade gestual. Esse “estilo primitivo”, obtido com a apropriação de feitiços gráficos tidos então como “brutos”, “populares”, infantis, indígenas, “ingênuos” etc., portanto, irrompe junto à busca de superação –libertação– de códigos estéticos de cunho acadêmico-clássico. No que concerne a culturas originárias, mesmo se mantendo uma ignorância com respeito às cosmovisões que geraram esses estilos imagéticos no imaginário –e na produção material– do Ocidente, o caráter “tribal” torna-se um jargão a encabeçar tendências vanguardistas. O antropólogo italiano Carlos Severi, ao fazer a pergunta «“*When was primitivism born?*”», considera não haver uma resposta exata à questão. Sem embargo, ele constata que

It appears to us beyond doubt that, whatever the circumstances in which something like ‘primitivism’ in art was born, this birth cannot be conceived of without the notion of a backdrop, an episteme which grew up slowly around objects that were being incorporated into European collections from the start of the 15th century onward. (Severi, 2000: 183)

A transferência desses “objetos” de povos originários à Europa, por seu turno, é diretamente imiscuída nas conquistas de corpos-territórios (Larín *et al.*, 2022) entravadas no período das ditas “grandes navegações”. No caso de elementos das culturas materiais de povos tradicionais do território onde hoje se encontra o Brasil, levados a Portugal, na pesquisa não exaustiva que desenvolvi<sup>17</sup>, os itens mais antigos em coleções públicas datam de aproximadamente 1783 a 1792, ao terem sido providenciados pela Expedição Filosófica encabeçada pelo naturalista baiano Alexandre Rodrigues Ferreira<sup>18</sup>. À medida em que essas peças “exóticas” foram povoando ambientes estrangeiros, esses enriqueciam às custas do território, dos recursos e da mão-de-obra do contexto de produção dessas peças deslocadas.

---

<sup>17</sup> Subcapítulo nos apêndices H.3) *Lista cronológica de obras e instituições artísticas de Portugal que se relacionam a indígenas das terras hoje ocupadas pelo Brasil.*

<sup>18</sup> Cf. na tabela mencionada acima as linhas numeradas de 55 a 58.

Críticas explícitas a esse sistema, que beneficia poucos e poucas em desmedro de muitos e muitas, irromperam enquanto tendência artística na, por assim dizer-se, “vocação realista do Romantismo” (Argan, 1992: 41). Essa, então, pode ser considerada o germe a nutrir diretamente as aspira es modernas   ultrapassagem de c ones acadêmicos. Nessa tendência artística, enquanto a natureza se mostrou grandiosamente sublime, bela e incontrolável pelas ciência e tecnologia humanas, um universo onírico-utópico tingiu-se pela conexão com raízes espirituais e ancestrais, havendo assim uma idealiza o de povos “outros” –os quais terminaram, nesse então, “exotizados”. A crítica social, por seu turno, incitando   revolu o, revelou-se num tom de revolta, por exemplo, com respeito às condi es de explora o impostas   classe trabalhadora.

Um expoente desse amálgama realista-romântico   o pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes, tido pelo historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan como “uma monstruosa exce o” “numa Europa já totalmente neoclássica”, fazendo jus   ideia de que “Para ser do seu tempo, o artista deve ser contra seu próprio tempo” (Argan, 1992: 41). O Realismo de Goya, entretanto,

(...) não   cópia da realidade,   o que resta quando uma ideologia se desintegra. (...) Negando a ideologia, Goya nega também a história, que para ele   uma ideologia do passado por representar o mundo como se gostaria que tivesse sido. Até a natureza, como se apresenta aos sentidos,   uma ideologia, a realidade como se gostaria que fosse. O realismo, se verdadeiramente tal,   antinaturalista. O verdadeiro realismo consiste em pôr para fora tudo o que se tem dentro, não esconder nada, não escolher: (...) não há antítese, e sim identidade entre o (...) visionário e o (...) realista. (Argan, 1992: 41)

Um precursor dessa atmosfera   Jean-Jacques Rousseau, um pensador franco-su o que, num âmbito iluminista, destacou-se polemicamente por suas ideias críticas e seu estilo textual não enquadrado nos moldes vigentes. A título de exemplo, ao autodefinir-se, Rousseau chegou a atestar: “Prefiro ser homem de paradoxos a homem de preconceitos” (Fortes, 2007: 12). Já o escritor parisiense Voltaire, após ler *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (Rousseau, 1999), redigiu ironicamente a Rousseau: “Nunca se empregou tanto espírito em querer nos tornar bichos. A gente fica com vontade de andar de quatro ao ler o vosso livro” (Fortes, 2007: 13). Em geral, “Rousseau (...) lamenta a corrup o de costumes que, a seu ver,   caraterística da civiliza o” (Fortes, 2007: 23), percebendo, em sua “ordem social”, que “o desenvolvimento das luzes e dos vícios se fazia sempre na mesma propor o, não nos indivíduos, mas nos povos” (Fortes, 2007: 17).

Em seu primeiro livro publicado, *Discurso sobre as ciências e as artes*, de 1750, ele materializou reflexões agudas sobre a burguesia enquanto camada social em ascensão económica e carente de valores éticos<sup>19</sup>. Essa exacerbação do acúmulo e da ostentação do vão e do inútil, enquanto valor a dirigir as decisões tomadas no mundo, conforma uma cultura de futilidade que amarga o intelectual. Ele, assim, projeta na imagem dos povos originários uma nostalgia quanto à ideia de um “bom selvagem”. No cerne disso está o argumento de que a natureza do ser humano é boa, mas foi corrompida no enredo socioeconómico, cultural e político da primazia europeia. Com isso, Jean-Jacques Rousseau visualiza a imagem de pessoas “primitivas” de cultura subdesenvolvida, as quais apresentam, por isso, a capacidade de serem transparentes quanto à pureza inata do próprio carácter: “(...) *les Sauvages de l’Amérique qui vont tout nus & qui ne vivent que du produit de leur chasse, n’ont jamais pu être domptés*” (Rousseau, 2012). Ao serem essas e esses indígenas, sujeitos da cultura<sup>20</sup>, elas e eles produzem elementos da cultura material, os quais não são submissos a alguma disciplina e acionam esferas sagradas e políticas. Já pintores, músicos e poetas, ao criarem respetivamente pintura, música e poesia, enquanto são artistas, não são cidadãos tão políticos quanto presidentes, deputados etc.

Ainda assim, elogiando o indómito, o isento do vício da ambição pela eloquência e pelo virtuosismo, a razão iluminista do filósofo apraz-se do estilo formal alcançado pelos literatos europeus, conferindo no academicismo o melhor expoente concebível para a arte –chegando, inclusive, a dizer “*la perfection de nos Arts*” (Rousseau, 2012). Porém, ao mesmo tempo, ela incrimina esse exímio formalismo por exaltar o luxo, o que, além de corromper os valores morais, fomenta um ilusório sentimento de superioridade. Esse, por conseguinte, ocorre em vaidades que se reconhecem em “belíssimos” retratos pictóricos, e que vivem em meio a um extremo requinte. Essa situação, ainda, induz artificialmente à elevação da autoestima duma classe superficial, a qual 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 do que sê-lo no da arte. Como visto, o “bom selvagem”, segundo ele, não tendo sido domado e tampouco escravizado pelos sistemas social, político, económico, artístico etc., é um sujeito livre,

---

<sup>19</sup> As seguintes reflexões sobre Rousseau são, em boa parte, uma reprodução das encontradas no artigo *Ensaio sobre o dilema da representação ética da alteridade: Indianismo, Indigenismo e uma abordagem metacultural na arte contemporânea brasileira* (Larín, 2019b).

<sup>20</sup> Modo utilizado, no meio antropológico da região de Dourados, para se referir a pessoas indígenas.

predisposto naturalmente ao bem comum e partícipe ativo na conformação da própria cultura.

Para o escritor, os avanços artísticos e científicos não se justificam ao coadunarem à barbárie social. Para combater esse formalismo insubstancial, insosso, ele incita artistas, filósofas, filósofos e outras, e outros, ao esforço por se liberarem das algemas burocráticas, e morais, e hipócritas, que guiam as condutas e práticas no cotidiano. Assim, é possível que se protagonize, na realidade, uma atuação ética e crítica. Quando Rousseau lança o vislumbre de um ser humano primitivo abstrato e inexistente, que habitaria o mundo sempre, de um modo legítimo e original, ele intenciona 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. Ele assim reconhece que a ótica ocidental ofuscou, a tal ponto, certas instâncias básicas à vida, que chegou a “coisificar”, não só a natureza, mas também o ser humano.

Nesse período, sob outra perspectiva coincidente, iniciava-se o circuito mercadológico artístico, no qual surgiram tanto os salões, que permitiram à classe endinheirada apreciar e comprar arte, quanto a figura do crítico de arte, necessária para explicar o valor de produções culturais desquitadas do fazer comum (Clark, 2007). Descortina-se, assim, a tendência da autodenominada “civilização”, de tratar o que existe enquanto objeto –a ser consumido–, como sendo atrelada à segmentação do dueto ação e pensamento, reflexionado no segmento anterior:

Assim que estive em condições de observar os homens, olhava-os fazer e os escutava falar; depois, vendo que suas ações não se pareciam com seus discursos, buscava a razão dessa dessemelhança e encontrava que ser e parecer, sendo para eles duas coisas tão diferentes quanto agir e falar, esta última diferença era a causa da outra e tinha ela própria uma causa que me restava buscar. (Jean-Jacques Rousseau apud Fortes, 2007: 17)

Com esses termos, a arte comercializada e mediada por expertos ficou, portanto, delegada a parecer e, simplesmente, impedida de ser.

.

## Povos originários de Abya Yala e ideias revolucionárias

O fato de um *vis-à-vis* entre capitalismo e “primitivismo” ser constatável em diversos enredos históricos, resulta da relação necessária entre acúmulo de recursos e bens, e exploração de “outros” povos e territórios. Esse esquema, embora com diferentes conjunturas, num crescente neoliberalismo das relações económicas pelo planeta, segue a funcionar na atual realidade. Apesar de a esfera dominante ser nitidamente discernível, seja hoje, seja no período em que se encetou o advento da globalização, o prisma deste trabalho não se centra nalgum “vencedor” numa história, se não, num fluxo que, independentemente do quão enfraquecido seja o seu estado, segue a correr. É a esse que chamo de movimento ao Autoexílio.

Neste momento, o que convém visualizar é a influência que essas vozes, abafadas ao longo da história redigida pelo Ocidente, tiveram sobre a narrativa que se autoconstruiu soberanamente. No melhor dos casos está, decerto, o mirar o processo histórico em questão, sob a lente daquelas e daqueles que foram subjugadas e subjugados. No que concerne ao presente ponto, essa corrente de expressões “apagadas” ilumina a conceção de Rousseau, a seguir, ricocheteando na problemática relativa ao movimento ao Autoexílio:

A consciência é, pois, nula no homem que nada comparou e que não viu suas relações. Nesse estado, o homem só conhece a si mesmo; ele não vê seu bem-estar oposto nem conforme ao de ninguém; não odeia nem ama nada; limitado exclusivamente ao instinto físico, é nulo, é animal; foi o que fiz ver em meu *Discurso sobre a desigualdade*. (Fortes, 2007: 16)

Com respeito ao compêndio nuclear a este trabalho, nomeadamente, a colonização das terras onde hoje se encontra o Brasil por Portugal, o escritor brasileiro Afonso Arinos de Melo Franco (1976) publica, em 1937, *O índio brasileiro e a Revolução Francesa (as origens brasileiras da teoria da bondade natural)*, com vistas a constatar influências do Brasil na história europeia, através do imaginário sobre os povos originários de Abya Yala contruído na Europa. Os capítulos abarcam desde escritos de viajantes do século XVI, passando pela descrição de comunidades ideais, de modo a desviar da vigilância sobre conteúdos potencialmente “perigosos” para as estruturas de poder. Desses vislumbres imaginativos de carácter crítico-político fazem parte escritos de dois

humanistas renascentistas, a *Utopia*<sup>21</sup> do inglês Thomas More (2004) e reflexões de Michel de Montaigne –o qual, por um lado, impressiona-se com o canibalismo e, por outro, ressalta dimensões do “bom selvagem”:

Ce qu'on nous dit de ceux du Brésil, qu'ils ne mouraient que de vieillesse, et qu'on attribue à la sérénité et tranquillité de leur air, je l'attribue plutôt à la tranquillité et sérénité de leur âme, déchargée de toute passion, et pensée, et occupation tendues ou déplaisantes, comme gens qui passaient leur vie en une admirable simplicité et ignorance, sans lettres, sans loi, sans roi, sans religion quelconque. (Montaigne, 2002: 360)

Essa recapitulação construída por Franco (1976) culmina, finalmente, no século XVIII com Jean-Jacques Rousseau, evidenciando o quanto essas culturas indígenas participaram da construção das ideias revolucionárias que arribaram na Revolução Francesa, guiada pelos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Considerando ter Napoleão Bonaparte afirmado que, sem Rousseau, a Revolução Francesa não teria ocorrido (Monroe, 1969 apud Soëtard, 2010: 74), pode-se inferir que, sem a presença dos povos originários –das terras onde atualmente se delimita o Brasil– no imaginário europeu, não haveria existido nem Rousseau, nem Napoleão e, menos, Revolução Francesa. Nesse enredo, portanto, foi fundamental o intento de conquista do “Novo Mundo” por franceses, os quais instauraram temporariamente –nessa região– a chamada França Antártica, o que desencadeou, na França, uma série de reflexões sobre indígenas de Abya Yala.

O antropólogo brasileiro Egon Schaden (1952: 401), por exemplo, ao organizar as quatro fases históricas –até os anos 1950– em que ocorreram menções textuais a povos originários das terras hoje ocupadas pelo Brasil, indica a primeira como sendo “o período colonial, principalmente o século XVI, com seus relatos pré-científicos e de cunho empírico, mas em parte valiosos, que, despertando a atenção dos intelectuais da França, são aproveitados para fundamentar doutrinas de filosofia social e da cultura”. Um índice dessa circunstância parece ser a similitude da citação supra encontrada, de Montaigne, e o seguinte comentário sobre a célebre carta conhecida como *Mundus Novus*, dirigida a Pedro Lourenço Médici por parte do navegador italiano Américo<sup>22</sup> Vespúcio, “escrita em

---

<sup>21</sup> A parte geográfica de *Utopia* foi decisivamente influenciada pelas cartas de Américo Vespúcio, sendo “o personagem principal (...), (...) que figura (...) como o divulgador das novas instituições políticas, (...) um português chamado Rafael Hytlodeu (em grego, contador de patranhas), o qual teria sido companheiro do grande piloto florentino nas três últimas das quatro viagens que este empreendeu aos novos mundos que Colombo revelara” (Franco, 1976: 80).

<sup>22</sup> O primeiro mapa do mundo que nomeia a parte sul do “Novo Mundo” –i.e., a parte sul da quarta parte do mundo vista pela ótica de então do Ocidente– de «America», em homenagem à Américo Vespúcio, é de



não é índio (nacional)”. Considerando “impertinente” o “critério de raça”, ele prefigura, então, uma “identidade nacional mais complexa e menos rígida” (Bosi, 1990: 59):

Se a nação não se constitui por força de uma presumida substância étnica, índia ou branca, então em que solo poderia enraizar-se? No sistema social peruano? Na sua estrutura econômica? No seu regime político? No seu processo cultural?

Em nenhum desses níveis Mariátegui reconhece a vigência de uma unidade forte que poderia traduzir-se em termos de nação. Ao contrário, todos padecem de cisões profundas. O Peru, fraturado em regiões bem diferenciadas (a Costa, a Serra, a Selva), mal consegue costurar áreas de produção e consumo separadas não só pelos seus nichos ecológicos como por tempos e ritmos históricos peculiares.

Não haveria, pois, uma “Nação Peruana”, ao menos no sentido tradicional da palavra, que se manifesta em expressões como “Nação Inglesa”, “Nação Francesa”, “Nação Espanhola”. (Bosi, 1990: 59)

Com isso, ao superar a perspectiva europeia, o pensador peruano exercita “a ideia do socialismo como criação original, ligando-se às vanguardas artísticas que tanto apreciava” (Tible, 2013: 19) e mobilizando a modelagem do indigenismo peruano: “não queremos, certamente, que o socialismo seja na América decalque e cópia. (...) Temos de dar vida, com nossa própria realidade, na nossa própria linguagem, ao socialismo indo-americano” (Mariátegui, 2008: 120). No que concerne diretamente à arte, o sociólogo peruano Aníbal Quijano faz transparecer que, mais do que alguma norma a dirigir as atuações de cunho sociopolítico, os interesses de Mariátegui instavam em elucubrar maneiras –variadas– de transformar os mecanismos de poder no espaço real:

Contra lo colonial y lo oligárquico en el Perú, Mariátegui opuso el cosmopolitismo, el regionalismo y el indigenismo, en busca de la afirmación del carácter nacional de nuestra literatura. Contra lo burgués en Europa (lo burocrático estaba aún en brote no percibido), opuso el realismo como antídoto del encubrimiento; pero, al mismo tiempo, contra el realismo chato de la literatura burguesa y populista, sostuvo la libertad imaginativa. Lo “real maravilloso”, como camino al descubrimiento de la realidad global más profunda. El “realismo crítico”, como desocultamiento de la dominación dentro de esa realidad.

Antena universal y creadora, para él la información abierta, la crítica y la libertad estéticas son los alimentos de un arte de vanguardia. Sin perder de vista que en todo nacimiento magmático son numerosos los riesgos de impurezas y desorientaciones, defendió enfáticamente la libertad de experimentación artística y literaria, a condición de su autenticidad, de que no se encerrara en un formalismo tecnicista o en la pura negación. Y contra las fáciles tentaciones de encasillar la perspectiva de una clase revolucionaria en la cultura, dentro de los cortos moldes de un régimen político determinado o en el dudoso gusto de una burocracia, se apoyó en una perspectiva histórica de largo plazo y en la fecundidad creadora de las masas en el movimiento de la historia. (Quijano apud Mariátegui, 2007: CX-CXI)

Essa interação –entre povos originários de Abya Yala e ideias revolucionárias–,

devido à instância de conflito –aparentemente irresolúvel no atual sistema de poder– que marca vidas indígenas tradicionais, ocorre, desde então, em diversos contextos e formatos, inclusive no “desencontro de duas razões revolucionárias”. Sobre esse caso, por exemplo, está um confronto entre indianismo e marxismo na Bolívia desde os anos 1970, junto à “reinvenção da indianidade”, “através da reivindicação e reinvenção de sua história, do seu passado, de suas práticas culturais, de suas penúrias, de suas virtudes,” com vistas à obtenção de efeitos práticos “na formação de auto-identificações e formas organizativas” (García Linera, 2008).

Essa busca pelo direito de autodeterminação contemplou a “desqualificação indianista do marxismo como projeto emancipador”, pois, no relativo cenário, “partidos de esquerda” seguiam a subalternizar o “campesinato diante dos operários,” opondo-se “à problematização da temática nacional indígena no país e, como hoje fazem as classes altas,” considerando “um retrocesso histórico em relação à ‘modernidade’ qualquer referência a um projeto de emancipação sustentado em potencialidades comunitárias da sociedade agrária” (García Linera, 2008). Com isso, é certo que, em termos gerais, segue a primar, no funcionamento social regimentado, uma discordância entre ação e pensamento. Essa é constatável na vulnerabilidade que assoma parte considerável das vidas originárias, como um abismo em contraponto à “Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas” (Nações Unidas, 2008), na qual constam artigos como o 3 e o 4:

Os povos indígenas têm direito à autodeterminação. Em virtude desse direito determinam livremente sua condição política e buscam livremente seu desenvolvimento econômico, social e cultural.

(...)

Os povos indígenas, no exercício do seu direito à autodeterminação, têm direito à autonomia ou ao autogoverno nas questões relacionadas a seus assuntos internos e locais, assim como a disporem dos meios para financiar suas funções autônomas. (Nações Unidas, 2008: 7)

.

### Exotismo e primitivismo<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Uma parte considerável deste segmento adveio do artigo *On the link –between an artisan, farmer, among others, Guarani (Nhandéva) and a contemporary visual artist from São Paulo– that caused the emergency of artistic-cultural projects in co-authorship* (Larín, 2020a).

Como visto, embora Rousseau, assim como outros escritores de até então, tenham pensado sobre modos indígenas de ser, essa atenção, na maior parte das vezes, deu-se num estado de confronto com vistas a estabelecer críticas à civilização ocidental. Em muitos casos, ainda, ela terminou por persuadir e convencer sobre a supremacia dessa última ideologia (Chauí, 2008). Essa situação, onde o ser originário somente emite ecos, devido ao soterramento das respectivas vozes em primeira pessoa, foi submetida a um processo de transformação averiguável, na história da arte, através de “picadas”<sup>24</sup>, as quais serão observadas nos dois seguintes trechos em duas exposições “marco”. A arte moderna, mesmo se aprofundando em léxicos formais que teve como “tribais”, seguiu a ignorar, em larga medida, a profundidade do sentido de peças de culturas materiais não ocidentais. Ainda assim, abordagens como a de Jean-Jacques Rousseau podem ser discernidas das de artistas modernos em geral, através dos conceitos, respetivamente, «exotismo» e «primitivismo».

«Primitivismo» pode definir-se pela apropriação de estilos “exóticos” na produção de obras de arte enquadradas no mundo da arte (Lopez Rubiño, 2012). O filósofo congolês Valentin-Yves Mudimbe (1988: 10) explica que

What is called savage or primitive art covers a wide range of objects introduced by the contact between African and European during the intensified slave trade into the classifying frame of the eighteenth century. These objects, which perhaps are not art at all in their “native context,” become art by giving simultaneously an aesthetic character and a potentiality for producing and reproducing other artistic forms.

O filósofo búlgaro Tzvetan Todorov (2007: 306), por sua vez, esclarece ser o exotismo outra coisa:

(...) el desconocimiento de los otros, la negativa a verlos tal como son, difícilmente pueden considerarse formas de valorar. Es un cumplido muy ambiguo el de elogiar al otro simplemente porque es distinto que yo. El conocimiento es incompatible con el exotismo, pero el desconocimiento es, a su vez, irreconciliable con el elogio a los otros; y, sin embargo, esto es precisamente lo que el exotismo quisiera ser, un elogio en el desconocimiento. Tal es su paradoja constitutiva.

Percebe-se, com isso, que Jean-Jacques Rousseau idealiza instâncias da vida indígena sem, de fato, conhecê-las, ignorando serem os povos originários extremamente

---

<sup>24</sup> Utilizo esse termo enquanto metáfora, por ele significar «caminhos estreitos abertos no mato» e remeter a um processo ocorrido pontualmente, no desbravamento de espaços num território.

diversos entre si e postulando ser qualquer sociedade “primitiva”, que ele observa como num estágio evolutivo anterior ao que ele vivencia *–in loco–*, “naturalmente” boa. Isso, pois ele considera as sociedades originárias como mantendo um estilo de vida rente ao criado pela natureza, *i.e.*, pouco desenvolvidas. Assim, Rousseau logra defender que o ser humano é originalmente bom, sendo a corrupção uma característica de organizações sociais que ele entende como civilizadas. Segundo essa perspectiva, dessarte, mais vale ser um “bom selvagem” que um “mau civilizado”, o que aí significa o mesmo que «mais vale ser selvagem que civilizado». Recordo, ainda, que o termo “bom selvagem” não foi utilizado por Rousseau, o seu uso foi generalizado por dar boa conta de resumir o enfoque em questão (Franco, 1976). Esse último, por sua vez, é irradiado do imaginário dispersado pela Europa<sup>25</sup>, que vincula indígenas ao paraíso, à alma pura, isenta de malícia e não corrupta (Chicangana-Bayona, 2013) etc.

Portanto, ao elogiar a forma de ser indígena sem possuir um fiável conhecimento sobre o assunto, o argumento de Rousseau é envolto por uma atmosfera de exotismo, o que o torna, então, mais romântico do que iluminista. Conclusão similar, repelente à razão das Luzes, resulta do entendimento rousseauiano de que a arte e a ciência, ao despontarem na “civilização”, são prejudiciais à humanidade. Quanto ao primitivismo, o professor em Belas-Artes David López Rubiño (2012: 100) atesta que objetos e formas advindos e advindas de “outras” culturas submeteram-se a *“una nueva categoría, la de un posible ‘Arte Primitivo’ dentro de nuestro ‘Sistema del Arte’; colaborando decisivamente en lo que podríamos denominar la ‘Invención del Arte Primitivo’”* (López Rubiño, 2012: 100). Com isso,

El marco primitivista no sólo presupone y provee las respuestas sino que, literalmente, determina las preguntas que van a ser dirigidas hacia (o a propósito de) las sociedades primitivas, de forma que se aíslan y destacan ciertas características mientras otras son oscurecidas, ignoradas o reprimidas, verificando en cada caso la hipótesis primitivista. (López Rubiño, 2012: 109).

Esse autor nomeia essa apropriação de elementos de “outras” culturas sem o cuidado de se reflexionar sobre o sentido original dos mesmos –ou, mais bem, essa instrumentalização da produção de “outras” e “outros” a interesses próprios–, de “Ready

---

<sup>25</sup> Cf., por exemplo, itens como o 6, 9, 10, 42 e 127 do subcapítulo H.3) *Lista cronológica de obras e instituições artísticas de Portugal que se relacionam a indígenas das terras hoje ocupadas pelo Brasil*, os quais podem relacionar-se com abordagens mais modernas vinculadas ao prazer burguês –como se vê nos itens 40, 66, 154 e 181– e à iconografia do continente América –vide, por exemplo, os itens 62, 63, 80 e 92.



Além de captar, no primitivismo, um mecanismo que cancela –apaga– alteridades (McEvelley, 1992), esses termos, ainda segundo Dussel (2019: 19), permitem congeminar duas formas de se fazer arte: uma guiada pela estética –cuja interpretação depende de um contexto relacional– e outra pela prática –a qual reflexiona ética, política, economia etc. Com isso, a estética –como seja– é isenta de neutralidade política:

A mercadoria desenhada por artistas (...) deslumbra ao possível comprador (...), e parece embelezar ao próprio sujeito que usa, por exemplo, um belo carro. A mercadoria alcança maior preço se é bela e, como tal, mostra um “valor de signo de diferença” (...). A moda é uma intervenção econômico-estética no mercado, que confere maior valor de troca à mercadoria enquanto é signo de diferença para o que a porta (como o vestido) ou a usa (como o carro). A pessoa que tem roupa da “última moda” é valorada como superior, segundo a escala de valores da sociedade capitalista. (...) Ou seja, o campo estético pode estar (e é inevitável que esteja) determinado pelo campo político. (Dussel, 2019: 19-20)

Portanto, fato é que uma estética, advinda dessa ou daquela visão de mundo, carrega códigos próprios interpretáveis segundo determinada cosmovisão. O problema em pauta, portanto, não é a estética em si, já que ela é intrínseca à expressão da materialidade obrada por pessoas no planeta. A adversidade, então, é usar uma estética “outra” como uma roupa, para promover –ou até mesmo prover– somente a si, provocando uma instância de privilégio –decorrente de uma relação desigual e de exploração junto a outrem. Com isso, cai-se num outro esclarecimento de Mudimbe (1988: 11): “*At any rate, it is the ‘power-knowledge’ of an epistemological field which makes possible a domineering or humbled culture*”. Num tom conclusivo, portanto, “serão os princípios críticos ético-políticos que definirão a diferença entre uma estética do sistema vigente como dominação, e a estética” (Dussel, 2019: 24) que valoriza “outras” formas de existir sob os seus próprios regimes de autodeterminação. Esse discernimento pode ser encontrado inclusive no interior da própria história da arte, como nas reflexões do crítico de arte estadunidense Hal Foster (2010) sobre apropriações modernistas, de estilos de produção de imagens de pessoas com alguma doença mental, como demência ou esquizofrenia.

Artistas como o suíço naturalizado alemão Paul Klee e o francês Jean Dubuffet, que se inspiraram nessas produções numa busca redentora através de articulações de recusa ou revolução, intencionaram restaurar o sistema vigente ou substituí-lo por uma ordem nova. A arte visionária de Klee, por exemplo, descobriu nessas imagens uma inocência da visão a revelar um imediato terror paranoico, sendo “essa proximidade intensa que” o impeliu a procurar “o graal modernista da visão pura na arte dos doentes

mentais”. Já a *art brut* de Dubuffet, que tem o «*brut*» como “‘cru’, ‘bruto’, ‘não civilizado’” (Foster, 2010: 36), em oposição ao “civilizado”, “*culturel*”, considerou “o artista *brut* (...) uma versão radical do gênio romântico liberto de qualquer convenção” (Foster, 2010: 35-36). Embora essa última linha enquadre-se no esquema apreendido criticamente por Rousseau, a crença desse último sobre serem as pessoas indígenas boas afina-se à noção redentora de Klee.

Esses mecanismos, cada qual de seu modo, são reféns do que se propõem a combater, já que terminam por utilizar um léxico “outro” para restituir ou sanar algo em códigos próprios. Divergente dessa instrumentalização e apta a iluminar uma maneira de desviar da armadilha primitivista é a prática do artista alemão naturalizado estadunidense e, posteriormente, francês Max Ernst. Ao se deparar “nessa ‘terra de ninguém’ das representações” com uma lúcida “iluminação cega”, “a arte dos doentes mentais”, para ele, “sugere menos uma expressão pura, uma visão originária, ou a transgressão vanguardista, do que se refere a uma crise existente na ordem simbólica” (Foster, 2010: 53):

De maneira distinta, Ernst não atribui a essas imagens o caráter de origem redentora da arte nem as situa radicalmente além das fronteiras da civilização; isso significaria projetar novamente uma ordem simbólica intacta e até mesmo sólida. Na verdade, ele aponta para a percepção mais radical de que a ordem simbólica já está de alguma forma fraturada, e que essa fratura pode precipitar uma crise no sujeito e também preparar um novo tipo de arte crítica, capaz de repensar o lugar e o alcance da transgressão. (Foster, 2010: 47)

### Ingresso de peças de “outros” povos na cena artística

A exibição institucional no mundo da arte, marcada pela intenção de demonstrar –como um valor agregado– o modo como a “melhor arte do momento” foi afetada por “outras” culturas, teve lugar somente em 1984 com a exposição “*Primitivism*” in the 20<sup>th</sup> century Art: affinity of the Tribal and the Modern no Moma, em Nova Iorque. Essa mostra, comissariada pelo curador estadunidense William Rubin, contemplou dos “ismos” modernos a ápices da arte pós-moderna, como artistas estadunidenses minimalistas e o alemão Joseph Beuys, apresentados num núcleo de título *Explorações Contemporâneas*. Com isso, a abordagem oferecida organizou obras nas quais é evidente

uma inspiração em culturas originárias, através de movimentos artísticos consagrados pela história da arte. O último, Expressionismo Abstrato, por sua vez, foi entendido como um sintoma de uma tendência à apreensão de dimensões de “outros” povos, que ultrapassam as oferecidas pela “*Primitive painting or sculpture*” (Rubin, 1984: 661).

Essa nova preocupação notada, ao afinar-se com “*organizational patterns of tribal and prehistoric societies, on ideas about the structures of Primitive thought and belief, or on collective expressions such as architecture and dance*” (Rubin, 1984: 661), teria, então, fecundado na arte contemporânea daquele momento, ainda de aparência algo turva, a multiplicação de *earthworks* e performances. Por outro lado, ela manifesta o interesse em instâncias culturais indígenas que vão além da mera estética gráfico-visual, usualmente conferida em elementos da cultura material. Junto a essas obras, organizadas segundo a –e pertencentes à– consagrada história da arte, foram apresentadas peças de povos não-ocidentais a funcionarem como uma legenda imagética às produções dos artistas vedetes. Com isso, o “primitivo” mostrou-se enquanto sendo validado pelo –e pelos interesses do– moderno. Para exemplificar essa metodologia curatorial, comentarei a situação articulada por três obras que, mostradas no núcleo *Expressionismo Alemão*, dizem respeito ao povo indígena Mundurucu, das terras atualmente ocupadas pelo Brasil.

A peça em evidência é uma natureza morta –*Natureza morta de máscaras I*<sup>26</sup>– do pintor e gravador alemão-dinamarquês Emil Nolde, na qual são, aparentemente, retratadas máscaras num estilo expressionista. Esse artista “*was the last major Expressionist to make a serious study of tribal art, but last only by a matter of months*”. Membro “*of the Dresden Brücke group [A Ponte] in 1906-07*”, após deixar esse grupo ele começou a se interessar por “*popular (carnival) and tribal masks*” (Rubin, 1984: 379), visitando museus como o Etnográfico de Berlim e outros “*famous ethnographic museums*”, como os de “*Tervuren, Leiden, or Hamburg*”. É provável que um desenho do artista –*Cabeça Troféu*<sup>27</sup>– tenha sido “*seen and copied*” num desses museus, e que ele tenha servido de esboço preparatório à quarta máscara na mencionada pintura de Nolde.

---

<sup>26</sup> Emil Nolde. *Natureza morta de máscaras I*, 1911. Óleo sobre tela, 73 x 77,5 cm. Em 1984, segundo Rubin (1984: 379), a peça encontrava-se no The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri. Proveniência: oferta de The Friends of Art.

<sup>27</sup> Emil Nolde. *Cabeça Troféu*, 1911. Grafite e pastel seco sobre papel, 30 x 18,2 cm. Em 1984, segundo Rubin (1984: 379), a peça encontrava-se no Ada und Emil Nolde Stiftung, Seebüll.

Isso, pois tanto o desenho quanto essa máscara são extremamente similares a uma “*shrunk head of a Yoruna Indian from the Mundurucú of Brazil*”<sup>28</sup> (Rubin, 1984: 380).

Para o historiador da arte norte-americano Donald E. Gordon, a operação de Nolde, por um lado, “*syncretized other ‘exotic’ sources*”, fusionando “*tribal and folk art sources*” (Rubin, 1984: 379). Por outro, ela realizou um “*borrowing (...) selective*” (Rubin, 1984: 380), o qual “Se tratava da descoberta *plástica* destas artes, não de etnografia” (Daniel-Henry Kahnweiler, 1963 apud Einstein, 2002). Essa “descoberta *plástica*” condiz, justamente, à criação modernista do primitivismo, onde o “primitivo” é tido como um estilo universal. O resultado obtido na pintura pelo “empréstimo seletivo” do artista, então, com “*design quality*” e aproveitando um “*sculptural potential*” (Rubin, 1984: 382), foi um “*complex expressive effect*”: “*The contradiction is between caricature and emotional intensity and the effect is of feelings directed at the masks and also emanating from them*” (Rubin, 1984: 380). Ainda, para Gordon, é

(...) astounding to recognize visages from Oceania, Europe, South America, and Africa in a single painting. The picture lends itself to display alongside Primitive art objects of many types (...). But Nolde’s purpose was less ethnographic than emotive. Here Goldwater’s phrase is apt Nolde’s is an “emotional primitivism” in that he employs tribal artifacts to communicate feelings, and in fact uses the physiognomies of tribal objects as a lexicon from which to draw emotive signs. Of course, the lexicon is not “unlocalized” as Goldwater (1938: 90) thought. One can readily recognize his tribal sources. Nolde knew his emotional need so well, in fact, that he could play his sources off against one another: a diabolical grin to the left and, to the right, horrific sightless eyes and an exactly opposed expression of dignified authority. This selective and lexical use of tribal art objects for emotional expression typifies Nolde’s approach to primitivism during the prewar years. (Rubin, 1984: 380-381)

Desse modo, essa exposição claramente dispôs elementos de “outras” culturas enquanto importantes por inspirarem estilisticamente a produção de artistas duma cultura, submetendo essas “outras” peças, produzidas em âmbitos socioculturais vivos, a uma apreciação enfocada por estéticas modernas e pós-modernas. Sendo assim, esses artefactos foram observados –e instrumentalizados– sob critérios que não lhes são intrínsecos, e consoante ao que serviram à criação artística ocidental. Ou então, esse *display* recalcou –acriticamente– a condição subserviente à qual essas “outras” culturas foram lançadas, pela emergência de uma cultura que só nelas percebeu o que servia aos próprios interesses. Nesse intuito de estabelecer afinidades entre o primitivo e o moderno,

---

<sup>28</sup> [*Cabeça Troféu Mundurucu, povo originário da região onde hoje se encontra o Brasil*], 1911. Crânio humano, algodão e penas, crânio com 16 cm de altura. Em 1984, segundo Rubin (1984: 379), a peça encontrava-se no Museum für Völkerkunde, Berlim.

portanto, ignorou-se o ímpeto à autonomia do “primitivo”. Por outro lado, à mostra de produções materiais de diversas partes do globo numa situação discursiva periférica, contrastou-se a primazia de artistas do circuito artístico-ocidental da Europa e dos Estados Unidos –país, esse último, que embora tenha sido submetido a um processo de colonização, era na época, também, além de uma potência económica a nível mundial, um centro da arte de poder global.

Contudo, iniciativas como essa participam dum fluxo de desestruturação da primazia do Ocidente. Embora Gordon, por exemplo, valorize na pintura de Nolde um traço tribal impessoal e coincidente à personalidade do artista –o que embora transpareça uma observação algo cega, incongruente ou obtusa, versa sobre um estilo primitivo moderno a condizer com todo e qualquer traço originário–, ao lado de um “sarcástico diabólico”, que coaduna à imagem estereotipada de “selvagens” enquanto “demónios”<sup>29</sup>, ele reconhece uma expressão exatamente oposta, de “autoridade digna”<sup>30</sup>. Aqui, não é o momento de discutir criticamente atitudes de rechaço com respeito ao diabo, ou sobre o quê significa «autoridade» ou «ser digno de algo»<sup>31</sup>, se não, apenas indicar que, dentro dos códigos mentais e imagéticos ministrados por Gordon, ele vislumbrou uma dignidade autónoma<sup>32</sup> numa subjetividade “tribal”.

Goldwater (1938: 90), num tom mais voltado ao potencial místico da arte, via no uso de cores que caracteriza o grupo A Ponte um modo de oferecer precisão quanto ao tema “primitivo” de referência e, conseqüentemente, aproximar-se do “espírito” dos povos em questão. Embora essa asserção seja altamente duvidosa, ao carecer de explicações rentes às cosmovisões indígenas em questão, Emil Nolde, de certo modo, não saiu ileso de sua experiência junto a “artefactos primitivos”. Isso, pois “*The caricatural or childlike elements introduced into pictures of 1911-1912 dropped away when Nolde actually visited tribal societies two years later. But his variegated response to tribal art – both formal and expressive – remained unchanged*” (Rubin, 1984: 383). Posto isso, embora esses discursos e essas disposições relacionais entre culturas sejam, na realidade, expressões duma cultura sobre outras, eles e elas foram partícipes ativos num processo

---

<sup>29</sup> Vide, por exemplo, os itens 1, 8 e 52 do subcapítulo H.3) *Lista cronológica de obras e instituições artísticas de Portugal que se relacionam a indígenas das terras hoje ocupadas pelo Brasil*.

<sup>30</sup> Cf., por exemplo, os itens 31, 144, 145, 155, 161, 166, 169, 182 e 183 do subcapítulo H.3) *Lista cronológica de obras e instituições artísticas de Portugal que se relacionam a indígenas das terras hoje ocupadas pelo Brasil*.

<sup>31</sup> Ou mesmo a contradição entre a arte de Emil Nolde, claramente “degenerada”, e a simpatia do artista com respeito à política nazista e ao antissemitismo (Osorio, 2019).

<sup>32</sup> Captada em códigos não enredados nalgum viés Ocidental, como o cristão.

que ainda hoje se percorre e no qual flui esta tese, nomeadamente, o da busca pela constituição de uma realidade efetivamente intercultural (Mignolo, 2007b).

A formulação da noção “primitivista” à apreciação artística, por mais problemática que seja, implica uma volição ao cultivo da lida com modos de ser não-ocidentais, ao passo em que serve de contraponto a questionar a mundivisão predominante. Emil Nolde, por exemplo, numa declaração, confere na produção material indígena a expressão grotesca da energia, da vida, parecendo esse “grotesco” condizer ao que extrapola códigos de um dito “bom gosto” –o qual, como visto, é denunciado por Jean-Jacques Rousseau como vinculado à hipocrisia. Na apreensão dessas peças enquanto pouco sofisticadas, por sua vez, Nolde defende as mesmas enquanto “dignas” de serem apreciadas como arte, e não como ciência ou etnologia:

Not too long ago, the art of only a few periods was deemed worthy of representation in museums. Then others were added.

Why then are Indian, Chinese, and Javanese art still considered the province of science and ethnology? And why does the art of primitive peoples as such receive no appreciation at all?

Why is it that we artists love to see the unsophisticated artifacts of the primitives?

Is it a sign of our times that every piece of pottery or dress or jewelry, every tool for living has to start with a blueprint – Primitive people begin making things with their fingers, with material in their hands. Their work expresses the pleasure of making. What we enjoy, probably, is the intense and often grotesque expression of energy, of life. (Chipp, 1968: 150-151)

Embora o artista confira dignidade na pertença ao âmbito artístico, e não na articulação de estilos de vida ancestrais, são reflexões como a de Nolde que têm aberto sulcos no invólucro que detém a arte sob o domínio de homens brancos. Essa visão do expressionista alemão pode, por sua vez, ser um tipo de premonição com respeito ao teor da segunda empreitada em larga escala, no espectro institucional da arte, que promoveu a apreciação –enquanto arte– de produções culturais de diversas partes do globo. Essa mostra, *Magiciens de la Terre*, ocorrida em 1989 “*in two exhibition venues in the city of Paris, the Centre Pompidou and the Grande Halle de la Villette*”, “*presented itself as the ‘first worldwide exhibition of contemporary art’*,” reunindo “*more than one hundred artists, half from the West and half from the non-West*” (Steeds, 2013: 11).

.

## A institucionalização artística do “outro”

Para preparar a exposição *Magiciens de la Terre*, o curador francês Jean-Hubert Martin deu-se ao trabalho de viajar a diversas partes do globo, para conhecer a produção cultural de pessoas que não necessariamente eram iniciadas na alçada da arte ocidental. Dentre os critérios de seleção que ele utilizou, aplicados consoante cada caso, consta por exemplo “*The relation between the man and his work. This is why each artist must be visited in his studio or environment*” (Steeds, 2013: 222). Ele propôs-se, com isso, a apreciar quaisquer elementos de quaisquer culturas materiais, independentemente de serem ou não arte. Isso, por conceber que esse evento deveria

(...) to help break through the closed circle of contemporary art, whose protagonists have all the answers to all questions, and to open a door to the unexplored. It is a step into the unknown, with things never before seen by experts or laymen. Not surprisingly, this is what everyone wants from art. (Steeds, 2013: 222)

Foram apresentados, assim, junto a artistas da história da arte ocidental, diversos trabalhos emergidos doutras visões de mundo, pelo que a mostra logrou oferecer um panorama não calcado, seja, no eixo Estados Unidos – Europa, seja, no âmbito artístico e, mesmo, no modernismo. Ainda assim, como afirma o crítico de arte estadunidense Thomas McEvelley (Steeds, 2013: 268), na exposição de Martin “*There were many distressing signs of residual colonialist attitudes*”. Por exemplo, o curador atesta que

The average museum visitor has a better idea of what is currently happening in the Third World, thanks to the various news media, than he has of the creative environment of the Middle Ages. The problem is more one of a cultural approach than of knowledge. (Steeds, 2013: 220)

Ao mesmo tempo, porém, ele demonstra uma falta de conhecimento sobre como abordar culturalmente o “terceiro mundo”, ao compor a ideia de uma descentralização geográfica embaralhada ao ato de se exporem obras de “outras” culturas. Isso evidencia-se, por exemplo, na participação de um artista contemporâneo, o brasileiro Cildo Meireles, que, ao advir dos trópicos, parece representar a produção –cultural– dum país tão culturalmente diverso –o Brasil. Esse funcionamento, por sua vez, coloca produtores culturais de diversas partes do globo como possuindo um similar protagonismo, o que oculta, não somente divergentes formas de se ministrar cultura, se não que, também, problemáticas intrínsecas a diferenças entre as localizações pelo planeta. Sobre esse tipo

de miscelânea numa tábula rasa, a teórica da arte e curadora Lucy Steeds (2013: 13) oferece um esclarecimento:

(...) in ‘Magiciens de la Terre’ the artist was no longer just represented; rather, the figure of the artist was the structural unit that gave form to the exhibition. (...) The fact that the inclusion of this or that artist was not an act of representation doesn’t mean that there was no representation; representation took place, to a certain degree, as a result of the show’s (...) insistence on an equality in numbers, an even split between the artists from the West and those from elsewhere. But it remained a general, abstract representation, one that abandoned nations and regions, and with them actual political considerations. Instead, it assigned each artist a singular location in the world, a dot in a map pictured on each of the artists’ section in the catalogue, always at its center, so that every one of them is presented as an inhabitant of a common space. In summary, the notion of exhibition adopted by ‘Magiciens de la Terre’ is the result of a coming together of (living) artists who, on equal terms, produce work (either together or in parallel) on the exhibition site.

Assim como Rubin tratou a produção material de diversos povos como “arte primitiva”, o projeto de Martin, mesmo com o avanço de se afastar do léxico modernista, resultou numa ambientação –mal– bipartida entre o Ocidente e o “outro”. Essa homogeneização de práticas diversas pode ser conferida inclusive no catálogo, na maneira de apresentar artistas e suas peças. Junto à foto de “*Meireles installing the work*” (Steeds, 2013: 204), por exemplo, está uma imagem da instalação do artista acompanhada pela seguinte descrição:

Up the right-hand staircase to another mezzanine level were eight rooms. The first contained the installation by Cildo Meireles, *Missão/missões: como construir catedrais* (*Mission/Missions: How to Build Cathedrals*, 1987) (...), which was made to commemorate the mission settlements founded by the Jesuits in Paraguay, Argentina and the south of Brazil between 1610 and 1767. The floor comprised 600,000 coins, the ceiling was composed of 2,500 bones (the tibiae of cattle), and joining these two elements was a column of 700 communion wafers. (Steeds, 2013: 204)

De um modo similar, junto à imagem de Joe Na Jr., um integrante duma comunidade Navajo, a armar uma instalação *in situ*, está uma foto com a peça em seu estado final. Entretanto, enquanto a obra de Meireles organiza-se num âmbito conceitual e simbólico, e pertence a uma trajetória de vida ocidental dedicada a fazer arte, a contemporânea instalação Navajo apresentada em *Magiciens de la terre* é inspirada em elementos do universo ancestral, nomeadamente, nas “*Ceremonial sand paintings completed on the ground*”. O método de tradução da cultura tradicional ao mundo da arte foi similar ao utilizado na produção de “*sand paintings on panels for the tourist market*”: “*To avoid breaking tribal law they are careful never to feature sacred motifs in these*

*pieces, and take pains to alter them*” (Steeds, 2013: 221). Ressalta, entretanto, uma diferença entre esses artefactos turísticos e a instalação em *Magiciens de la terre*, já que essa última, além de efêmera, teve a areia que a compôs devolvida, no término da mostra, ao deserto –Navajo– de onde fora retirada.

Como fica patente, intenções de Martin como realizar um “*project (...) wholly independently of all political machinery, national or international*”, com artistas “*presented on equal terms*” e “*not (...) picked and shown as ambassadors of their countries there to demonstrate their nation’s cultural, economic and political skills, but as individuals from all the world, each striving towards spiritual fulfilment*” (Steeds, 2013: 221-222), concluíram um falhanço. Além desses termos referenciam “*internationalism rather than transnationalism, falling back on terminology that implicates rather than questions or transcends the nation state*” (Steeds, 2013: 39), a própria escolha do título da exposição parece ter sido equivocada. Isso, pois, mesmo que a noção de «magos da terra» coadune a um enfoque sobre indivíduos, e não sobre nações, ela lança um vislumbre místico também sobre trajetórias artísticas –como de Lawrence Weiner, Hans Haacke, Cheri Samba e, porquê não, Cildo Meireles– que, a princípio, em nada se relacionam com a “magia da terra”<sup>33</sup>.

Assim sendo, reunindo artistas contemporâneas e contemporâneos, e xamãs, o conjunto da exposição foi submetido à um ênfase místico-espiritual em voga na arte contemporânea do momento, o qual não necessariamente se relaciona com os universos “outros” que compunham a exposição –enquanto, por conseguinte, discursividades ignoradas. Houve assim, na mostra, além da banalização da prática xamânica, uma inferiorização das produções desse cunho. Essas peças de culturas ancestrais, ao passo em que foram apresentadas como se de arte se tratassem, tiveram o seu sentido traçado, justamente, pelo viés da apreciação artístico-ocidental. Averiguadas por uma lente que não lhes condiz, ao serem omitidas as maneiras desses artefactos existirem, esses últimos apareceram como arte de qualidade “inferior” àquela feita por “verdadeiros” e “verdadeiras” artistas.

---

<sup>33</sup> Mesmo que a obra apresentada por Cildo Meireles toque assuntos referentes a povos originários e ao território, e mesmo à terra, oferecendo uma visualidade que remete a construções místicas, como templos religiosos, o ponto aqui se refere ao processo do artista, e não à temática tratada. Com isso, independentemente das questões trabalhadas pela instalação de Meireles, o seu processo de elaboração deu-se de um modo conceitual, na execução de um projeto, e não num espectro de vivência comunitária, por exemplo.

O próprio *display* da mostra, ainda, colaborou a essa leitura, colocando em destaque o logro “bem-sucedido” de artistas em contraponto à presença horizontalizada de trabalhos de cariz “popular”: “*most of the artists in ‘Magiciens’ who might be described as cool, intellectual and conceptual were Westerns (...); and in general (though not without exception), the artists whose work seemed most earthy and ritualistic were non-Western (...)*” (Thomas McEvelley apud Steeds, 2013: 269). No final das contas, o discurso de Martin predizia já uma forma obtusa de ver –ou melhor, de não ver– o “outro”, sendo o seu programa –controverso e, mesmo, incoerente– uma “*exhibition (...) open and receptive towards other civilizations, but the selection will be made from a Western standpoint*”, que visava “*an exchange between different creative approaches*” (Steeds, 2013: 221).

Como promover um efetivo intercâmbio junto ao estabelecimento de uma perspectiva –unilateral– a vincular a enlaçada troca? Pensando ter respondido afirmativamente a essa questão, Martin ponderou que, enquanto é impossível uma “*really accurate translation (...), the work itself remains unchanged*” (Steeds, 2013: 220). Com isso, ele optou por uma dita “livre fruição artística”, com a ideia de qualquer coisa ser apresentada de modo a propiciar que a audiência se relacione, com a obra artística em questão, de qualquer jeito:

Non-Western art seems branded with a taboo that demands it cannot be shown without explaining its context. People should bear in mind that visual objects are capable of conveying signs and meanings through the imagination and the emotions. (Steeds, 2013: 220)

A cara questão, contudo, seria reflexionar se a essa, se a aquela etc. cultura faz sentido, ou qual sentido faz, essa relação, quiçá aparentemente livre, mas desenvolvida num *continuum* artístico-histórico. Thomas McEvelley oferece um lúcido resumo sobre a noção de civilização aí implícita, concatenando-a com a mostra previamente tratada nestes escritos:

Perhaps the key fact is that the two exhibitions embodied radically different ideas of history. “Primitivism” was still based on the Hegelian myth of Western cultures leading the rest of the world forward. ‘Magiciens’ was the epitaph of this view, and of the Kantian idea of the universal value judgement. If history has no goal, then there can be no basis on which to claim that one culture is more advanced toward the goal than any other. Suddenly each culture is simply the most advanced example of its type. Each culture has an equal claim to be just where it is. (Steeds, 2013: 271)

O momento atual, decorrente dessa história institucional da arte, é de “normalização” com respeito à inclusão de artistas mulheres, LGBTQIA+, pretas, pretos, com deficiência, indígenas etc. no âmbito institucional artístico. Sobre isso, Lucy Steeds (2013: 13) comenta:

The similarities between the two opening scenes obscure an important development in the history of exhibitions as a story of cultural and geographical identity struggle: a historical shift towards the inclusion of the artist or cultural producer as an acting subject within the contemporary exhibition context, rather than his or her inclusion as a represented subject (the ‘indigenous’ or ‘primitive’ creator or maker), or the inclusion of the objects for which he or she is responsible.

Contudo, mesmo que os discursos sejam, cada vez mais, emitidos em primeira pessoa, a estrutura de poder hierárquica e exclusivista do mundo artístico mantém-se. Assim, diferentemente da –aquí almejada– contrapartida de serem abertos espaços na existência a “outras” formas de ser, o sistema em domínio suga “outras” formas à sua maneira, “tragando” a diversidade cultural e a “digerindo” como grupos –ou, mesmo, produtos– homogeneamente etiquetados. É óbvio ser indiscutível a necessidade de participação da diversidade no poder, entretanto, eximindo-se de critérios raciais, de gênero, de origem econômica etc. –o que só pode concluir-se se essas vidas não mais sofrerem abusos do, ou serem atropeladas pelo, sistema dominante–, averigua-se até que ponto o mundo se constitui numa instância intercultural (Mignolo, 2007b) ou de homogeneização capitalista.

Como ponderado por Slavoj Žižek (1997), esse multiculturalismo tradicional, que revaloriza conceitos como «*otherness*» e «diferença», tem se transformado na nova ideologia do capitalismo avançado. Com isso, ele “domina a realidade e a lei contemporâneas, proclamador da diferença dos corpos e dos comunitarismos ultraparticulares” (Vidal, 2008), criando, assim, “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: 12-13)



Aqui proponho uma definição de arte transcultural, na qual essa disciplina se desvencilha de amarras que a mantêm circunscrita a um campo algo exclusivo e alheio ao viver comum. Pensando-se numa história narrada desde uma perspectiva Guarani, pode-se entrever um longo período de enfraquecimento da cultura ancestral, dada a usurpação –de “coisas” indígenas– levada a cabo em larga escala por europeus, europeias e suas e seus descendentes. Como resultado, houve o definhamento da produção e mobilização da cultura tradicional, sendo que, nesse novo contexto, boa parte dos artefactos Kaiowá e Guarani passaram a visar, não à articulação da espiritualidade originária, mas à venda comercial de objetos, então, destituídos de alma. Após esse trágico e triste período, vislumbra-se o caminho aí trilhado levando à transmutação da estética destituída de alma –“vazia”– da arte, para que essa última condiga àquilo que de fato «faz sentido» –i.e., «é repleto de ser».

Essa construção permeia-se pelo compêndio da arte ocidental, já que não há arte sem Ocidente. Porém, nesse enredo, é a arte que termina por transformar-se essencialmente no contato com “outras” culturas, e não o oposto, como tem ocorrido *grosso modo* até os dias atuais. Sob uma visão temporal panorâmica, a arte que conhecemos torna-se uma componente do período em que o Ocidente dominou o globo, sendo esse período um episódio da trajetória da humanidade que culminou num planeta intercultural (Mignolo, 2007b). Isso não significa que povos como os Kaiowá e Guarani vislumbrarão certas práticas próprias enquanto arte, se não, que poderão fazer o que bem entenderem com o sentido que lhes fizer. Da parte do Ocidente, destituído do seu poder regulador sobre as existências no mundo, a arte torna-se uma forma de compreender e trabalhar certas “coisas”. Essa narrativa não tange uma utopia, se não, apreende um desenrolar possível, o qual, quanto mais é conscientizado, mais propício é de ser implementado. Ainda, mesmo que o estado das coisas se mantenha similar ao atual, cada protagonismo individual incrementa um certo fluxo no mundo.

Com isso, a presente definição de arte, a que coaduna ao tipo de mundo que se deseja configurar, considera serem artistas, pessoas de quaisquer culturas e especialidades –assim como as destituídas de especialidade ou de cultura–, a atuarem consoante ao que desejam. Ou seja, não com vistas a auferirem projeções não verdadeiras emanadas por um certo meio social –como hologramas a iludirem o vir a ser–, ou a contornarem a pobreza num sistema que depende da –e requer, e exige, a– exploração das e dos mais necessitados economicamente. Por outro lado, assim como já praticamente ocorre na arte contemporânea, a arte pode ser reconhecida em qualquer coisa –em qualquer meio e em



Img. X3

qualquer material. Porém, à diferença do atual estatuto da arte, ela pode ser observada em qualquer disciplina e não necessita vincular-se a algo, tradicionalmente, dito «artístico» –um material, um espaço de exposições, um curador etc. Esse entendimento de arte não necessariamente condiz a um projeto de grande proporção, se não que também designa fazeres “menores” e despreziosos, como por exemplo bagaços de uva colonial (Img. X3) a formarem uma composição sobre um prato, que eu armava costumeiramente enquanto comia essa uva durante a minha infância.

Para constatar o antecedente histórico dessa definição de arte deve-se regressar ao modernismo, onde houve um aparente rompimento, sob o ímpeto vanguardista, com a tendência de ligação entre arte e luxo, entre artista e burguesia, que primava até o período dos salões. Como explicado por Clement Greeberg (Ferreira *et al.*, 1997: 28):

Um dos sinais de esperança em meio à decadência de nossa atual sociedade é o fato de que nós – alguns entre nós – relutamos em aceitar esta última fase para nossa própria cultura. Na tentativa de ir além do alexandrismo, parte da sociedade burguesa ocidental produziu algo jamais visto até então: cultura de vanguarda. Uma consciência superior da história – mais precisamente, o surgimento de um novo tipo de crítica da sociedade, a crítica histórica – tornou isso possível. Essa crítica não confrontou nossa atual sociedade com utopias atemporais, mas examinou profundamente, em termos históricos e de causa e efeito, os antecedentes, as justificativas e as funções das formas que residem no seio de toda sociedade. Assim, nossa atual ordem social burguesa revelou-se não uma condição de vida eterna, “natural”, mas apenas o último termo de uma sucessão de ordens sociais. Novas perspectivas desse tipo, tornando-se parte da consciência intelectual avançada das quinta e sexta décadas do século XIX, logo foram absorvidas por artistas e poetas, ainda que de forma inconsciente na maior parte dos casos. Não foi por acaso, portanto, que o nascimento da vanguarda coincidiu cronologicamente e geograficamente também – com o primeiro surto de desenvolvimento do pensamento revolucionário científico na Europa.

Com isso, embora esses, e essas, artistas –modernos e modernas– em pauta fossem de origem burguesa e tenham, logo, manifestado um desinteresse quanto à política, fatores heterogêneos, como a extinção do mecenato e a propagação geral de ideias revolucionárias no contexto em questão, permitiram-lhes “isolar seu conceito de ‘burguês’ de modo a definir o que eles próprios não eram” (Ferreira *et al.*, 1997: 28) e

(...) afirmar (...) agressivamente (...) contra os padrões dominantes da sociedade. E isso realmente exigia coragem, pois a emigração da vanguarda da sociedade burguesa para a boêmia significou também uma emigração dos mercados capitalistas, nos quais artistas e escritores haviam sido lançados pelo declínio do mecenato aristocrático. (Ferreira *et al.*, 1997: 28)

Essa capacidade de afirmação contra o poder ocorreu em contramão do, até então prevaiente,

(...) alexandristo inerte, um academicismo onde questões realmente importantes permaneciam intocadas já que envolviam controvérsia, e onde a atividade criadora se reduzia a um virtuosismo de pequenos detalhes formais, sendo todas as questões mais amplas decididas a partir dos precedentes estabelecidos pelos grandes mestres. Os mesmos temas variavam mecanicamente em centenas de obras diferentes, e contudo nada de novo era produzido: poemas de Estado, verso mandarim, escultura romana, pintura *beaux-arts*, arquitetura neo-republicana. (Ferreira *et al.*, 1997: 28)

Para tanto, de uma atenção ao “tema da experiência comum”, poetas e artistas – vanguardistas, *i.e.*, boêmios– dirigiram-se “para os meios de sua própria prática”, fazendo, desses meios, o próprio tema. Ainda assim, para esses meios terem validade estética, eles não poderiam ser arbitrários ou acidentais, se não que “derivar da obediência a alguma injunção ou princípio de valor” (Ferreira *et al.*, 1997: 29). Essa injunção ou esse princípio de valor, entretanto, não era dada ou dado desde o exterior, se não, auferia-se por cada artista autonomamente. Nisso, portanto, apesar de haver um “desligamento entre artista e sociedade” (Vidal, 2015: 249), insta a radicalidade da vanguarda, pois há “a redução da experiência à expressão pela expressão, a expressão importando mais do que aquilo que está sendo expresso” (Ferreira *et al.*, 1997: 30).

Com isso, a autonomia da arte, através da autonomia criativa das e dos artistas, chegou ao seu clímax, surgindo assim a noção –radicalmente– emancipada de “arte pela arte”. Porém, além de produzirem obras –aparentemente– desgarradas de uma intencionalidade sociopolítica, as e os artistas, modernas e modernos, em geral, mesmo não se reconhecendo na burguesia, procuraram “manter o alto nível de sua arte” (Ferreira *et al.*, 1997: 29), o que tingiu essas produções com uma aura de originalidade e genialidade. Como resultado disso, essa suposta liberdade radical foi articulada, também com vistas a serem, essas e esses artistas, dos “maiores gênios inovadores” (Ferreira *et al.*, 1997: 30). Isso, por sua vez, condiz à obtenção de um destaque sociohistórico ou, então, de um *status* social diferenciado –o que redundava num ensejo de viés burguês e aristocrata.

Por outro lado, enquanto nesse contexto de autoelaboração por parte de artistas, o objeto artístico autoapresentou-se com um conteúdo “tão completamente dissolvido na forma que a obra (...) já não” pode “ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria” (Ferreira *et al.*, 1997: 29), essa forma autossuficiente do trabalho de arte

terminou por incrementar as possibilidades de circulação mercadológica da arte. Isso, pois, ao passo em que hoje praticamente qualquer coisa pode ser comercializada enquanto arte, a audiência da arte aceita qualquer estética enquanto “normal” de ocorrer no âmbito artístico. Quiçá tenha sido essa anestesia, que marca a atual recepção da expressão artística, uma das causas a tornar as visitas a exposições em atos de ler –o texto curatorial– e contrastar o lido com a obra de arte, de modo a captar, nessa, o sentido daquele escrito. Essa forma de ver e apreciar arte, provavelmente, é também devedora do já comentado “reconhecimento do estatuto de objetos não ocidentais como ‘arte africana’”, inaugurado junto à “publicação de *Negerplastik*” em 1915, em “plena primeira guerra” –o qual também acalorou o “amplo debate das vanguardas europeias” (Cunha, 2016: 73).

Hoje, embora esteja a ser normalizada a inclusão de artefactos de “outras” culturas no âmbito artístico, ao ser a própria apreciação da arte limitada a âmbitos ditos artísticos –galerias, museus, festivais etc.–, quaisquer dessas apreciações, por mais bem trabalhadas que sejam no quesito de dar a ver “outras” formas de ver, incutem-se numa estrutura hierárquica onde prima a ótica da arte –e a confecção de vedetes do mundo da arte. Ainda assim, esse interesse no campo da arte por se relacionar com “outros” e “outras”, percorreu também uma rota de trajetória centrípeta, lançando a prática artística para além dos seus confins. As experimentações dadaístas no Cabaret Voltaire em Zurique, Suíça, traziam já em 1916 essa busca, de uma arte enquanto um pulsar a viver. Com ações diversas concomitantes, elas desafiaram limites do Simultaneísmo com esforços por reter um momento de experiência. Como expresso pelo poeta alemão Richard Huelsenbeck, “*ultimately a simultaneous poem means nothing but ‘Hurrah for life!’*” (Melzer, 1973: 76-77). Ele menciona, ainda, que o próprio nome «Cabaret Voltaire» foi escolhido “*out of veneration for a man who had fought all his life for the liberation of the creative forces from the tutelage of the advocates of power*” (Melzer, 1973: 78).

A irrupção e disseminação da performance no mundo da arte, então, fez do corpo a vibrar, a respirar, um objeto artístico. Essa ida da arte ao mundo vivo –e vice-versa–, mais recentemente, foi intuída por abordagens como a de 1959, do poeta brasileiro Ferreira Gullar, «teoria do não-objeto», na qual “se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência” (Gullar, 1959). Embora essa “não-objetualidade” possa parecer opaca, ela propicia um contato intenso de pessoas com materiais e formas que compõem as obras artísticas em questão. Nesses tipos de experiência, as peças de arte funcionam como

moldes a serem preenchidos pelo “sopro” singular de cada observador, tornado então participante (Cohen, 2020: 73). Essas dinâmicas, por sua vez, foram partícipes da conformação dos objetos sensoriais da artista brasileira Lygia Clark, os quais chegam a intermediar inusitadas relações entre indivíduos.

Outro expoente é o termo «Estética Relacional» cunhado em 1995 pelo teórico da arte francês Nicolas Bourriaud (2002), referente a práticas artísticas que promovem interação social e formas alternativas de participação coletiva. As e os artistas, assim, tornam-se facilitadoras e facilitadores de conexão e intercâmbio interpessoal, criadoras e criadores de situações à interação humana. Nesse compêndio histórico, aqui brevemente e longe de exaustivamente pontuado, arriba-se noutra marco teórico, nomeadamente, o texto *O artista como um etnógrafo* de Hal Foster (2005), marcado pela preocupação de que, na arte, instaurem-se intercâmbios éticos no contato de artistas com “outros” e “outras”. Esclareço que a combinação entre a ultrapassagem de limites territoriais e o contato com “outras” e “outros”, surge cá propositadamente, pois, a presente perspectiva compreende ambas circunstâncias como existindo em necessária relação. Regressando ao campo da arte contemporânea, portanto, nela irromperam inúmeras iniciativas visando, pela arte, trabalhar na realidade, como se constata no aparecimento de termos como «arte socialmente comprometida» (Thompson, 2012) e «os novos comendatários» (Debaise, 2013), e em práticas como as pró-pirataria do grupo sueco Piratbyrån (Ptak, 2013: 71-79), que visam “desfazer propriedade” (Ptak, 2013).

A presente questão, então, não é sobre «como apresentar algo que não é arte no âmbito artístico», se não que a de apreciar, o mundo em sua totalidade, com a capacidade de nele captar arte –segundo a presente definição. Essa definição, entretanto, não é circunscrita nalguma ótica artística específica, se não que antecedida pela prática de artistas modernos e modernas, de eleger a “injunção ou princípio de valor” (Ferreira *et al.*, 1997: 29) a constar em suas obras. Isso, porque ela exercita, no observador, a busca pelo estabelecimento de uma relação junto à injunção ou ao princípio de valor ministrado pela autora ou pelo autor do elemento –então, artístico– em questão. No caso da “ação-fala” do filósofo Krenak-brasileiro Ailton Krenak na Assembleia Constituinte de 1987, no Congresso Nacional em Brasília, que terminou por circular em espaços artísticos<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Essa “fala-performance” recebeu a presente visibilidade após ser resgatada pelo roteirista Rodrigo Siqueira para ser mostrada no documentário *Índio Cidadão?* (Rodriguarani Kaiowá e Equipe, 2014).

como a 32ª Bienal de São Paulo<sup>36</sup>, esse pensador diz não se importar se esse registro é exposto num museu enquanto arte, ou mostrado num documentário enquanto ativismo político, ou retratado numa pintura etc.

Segundo ele, ele fez o que fez independentemente de o feito enquadrar-se –ou não– num certo local, já que o sentido desse feito está nele contido. Essa asserção é coerente a um mundo ocidental, onde se entende o idioma português e o significado político de sua fala. Se a ação fosse um ritual Krenak, por exemplo, pessoas que desconhecem essa cultura poderiam compreender “algo” dessa espiritualidade apenas na presença de alguma tradução. O feito de Krenak, estando nele contido, enquanto elemento integralmente discriminado, dispõe-se à relação com o mundo. Esse lugar autoestabelecido percebe-se no início e no fim da fala de Krenak, já que a sua ocorrência, num ambiente formal, teve que “pedir licença” para existir:

Eu espero não agredir com a minha manifestação o protocolo desta casa. Mas eu acredito que os senhores não poderão ficar omissos, os senhores não terão como ficar alheios a mais essa agressão movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena. (...) espero não ter agredido com as minhas palavras os sentimentos dos senhores que se encontram nesta casa. (Ailton Krenak apud Rodriguarani Kaiowá e Equipe, 2014)

A territorialidade que diz respeito a essa “fala-performance”, portanto, é a que efetivamente lhe corresponde, “sem tirar nem pôr”. Isso dado, mutilar uma existência – ou uma experiência– para ela caber numa determinada área, trata-se de adequar a realidade a um espaço de controle, o que restringe a perspectiva incidida sobre o viver e o mundo, assim como a agência desempenhada pela existência –ou experiência– em questão. Esse falseamento –ou esvaziamento– do feito ou do fato, por sua vez, pode ser contornado pelo simples esclarecimento, no caso de Krenak, sobre a sua “fala-performance” não ser categoricamente arte, e sobre ela ser partilhada publicamente, por exemplo, no espaço –“arte”– que se dispôs a acolhê-la. Sob a presente ótica, entretanto, essa “fala-performance” de Krenak é vista como arte, mas por ter sido irrompida de uma necessidade entranhada no próprio autor, e não por “pisar” um solo artístico. A questão aqui relevante –e que permite ver, como arte, essa ação– é ser, esse feito, algo que Ailton Krenak tinha de fazer. Os motivos, as razões –em termos de lógica mental– e a

---

<sup>36</sup> O registro da “fala-performance” de Krenak foi apresentado no âmbito do projeto do coletivo brasileiro indigenista Vídeo nas Aldeias.

formalização foram, portanto, articulados por Krenak, de modo a constituir, no mundo, uma presença que era, para ele, necessária.

Diante do exposto, arte é aquilo que alguém fez por «sentir uma necessidade interior», a qual eu chamo de «um desejo de consubstanciação com a realidade», e não para matar a fome, pagar as contas, obter luxos ou ser aceito ou aceita –ou sentir-se importante– num determinado contexto social. Essa definição de arte, que capta um “devir da arte em sentido universal” (Einstein, 2011: 31) e transcultural, permite ver, como arte, aquilo que um indivíduo faz de modo a trabalhar numa profunda necessidade do seu ser com respeito à própria existência –da qual faz parte o mundo. Esse sentido – da arte–, então, considerando a seguinte fala do filósofo judeu alemão Walter Benjamin, emana, não de um mecanismo interno, de uma estrutura de articulação mecânica ou de uma relação formal destituída de profundidade subjetiva, se não, de uma interioridade que reverbera “a psique, o indivíduo ou o que quer que nós lhes atiremos” (Benjamin, 1986: 115):

Barbárie? Pois é. Nós a mencionamos para introduzir um conceito novo, um conceito positivo de barbárie. Pois o que traz ao bárbaro a pobreza de experiência? Ela o leva a começar do começo; a começar de novo; a saber se virar com pouco; a saber construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre houve aqueles implacáveis, cuja primeira medida era fazer tábula rasa. Na verdade eles queriam uma prancheta, pois foram construtores. Um desses construtores foi Descartes que embasou toda sua filosofia numa única certeza – “Penso, logo existo” – e dela partiu. Também Einstein foi um construtor dessa estirpe, a quem, de repente, do universo todo da física, só interessou uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as experiências da astronomia. E exatamente esse começar do começo tinham os artistas em mente, quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee foram projetadas na prancheta e, assim como num bom automóvel a carroceria obedece às necessidades do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao seu interior. Ao interior, mais que à interioridade: e é isso que as torna bárbaras. (Benjamin, 1986: 196)

O que entendo desse “começar do zero” é uma operação passível de ser metaforizada pela construção de algo novo, a partir de destroços e ruínas deixados por uma guerra. Sob a presente perspectiva, entretanto, que busca apreender o que se observa de um modo mais concreto e menos poético, é inexistente e impossível algo a começar do zero ou do nada –já que esses restos pós-guerra e a pobreza de experiência de um bárbaro, que o impele a um novo começo, são “algo” significante que importa e participa do ulterior devir. Com isso, essa ideia –de se começar por uma tábula rasa– não se mostra, aqui, razoável, sendo a arte aqui definida, nesse sentido, não-bárbara. Não é por isso que,

sob este prisma, o pintor e desenhista suíço naturalizado alemão Paul Klee, o físico alemão Albert Einstein, ou mesmo o matemático francês René Descartes, não possam ser artistas. Mesmo ao projetar com um mecanismo interno numa prancheta, as figuras de Klee são repletas de interioridade, repletas de ser. Capto ter Benjamin apreciado nas figuras de Klee, uma crueza que expõe a barbárie, o que me faz pleno sentido. Mas criar dos destroços e dos traumas, revelando-os, não equivale a ser bárbaro, e por isso digo “bárbaro”.

A forma de atuação no mundo correspondente ao enredo aqui tecido é imiscuída ao pulsar –quente– do corpo vivo, e prevenida do sucedâneo irracional de se diagnosticarem pessoas como originalmente geniais –vejo essa como a barbárie “artística” indicada por Benjamin. Isso, pois, considerar ser possível começar “algo” do nada, corrobora a ser possível criar genialmente algo sozinha ou sozinho, e ignora fluxos “menores” que não foram destruídos, desfeitos ou estraçalhados pela –que resistem à– barbárie em questão. O argumento aqui sob foco implica necessariamente, além da integridade de um ser, a cocriação (Cohen, 2020) em qualquer fazer humano, e apreende que, considerando então os termos de Benjamin, a barbárie exaurida trabalhou em cocriação com Paul Klee. É sobre essa instância em que plurais elementos interagem “para (...) atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu” (Lygia Clark, 1969 *apud* Cohen, 2020: 39), assim como cada próprio e singular nós, que versa o seguinte subcapítulo, *O movimento ao Autoexílio* –o qual, por sua vez, incorre no movimento ao Autoexílio na arte. Mas antes de seguir, convém esclarecer ser «arte» o que se faz enquanto uma autónoma forma de se consubstanciar com a realidade: qualquer indivíduo, ao manifestar a sua plena singularidade, é artista. Com isso, não há genialidade, e tampouco um meio privilegiado para recebê-la, pois pode ela existir onde seja.

## **B.2) O movimento ao Autoexílio na arte**

(...) dentro da relação mundial, nos dias de hoje, essa é uma das tarefas mais evidentes da literatura, da poesia, da arte, ou seja, a de contribuir, pouco a pouco, para levar as humanidades a admitirem ‘inconscientemente’ que o outro não é o inimigo, que o diferente não me corrói, que se eu me transformo no contato com ele, isso não significa que me diluo nele, etc. No meu entendimento, trata-se de uma (...) forma de combate, (...) e o artista, penso eu, me parece ser um dos mais indicados para essa forma de combate.

Porque o artista é aquele que aproxima o imaginário do mundo; ora, as ideologias do mundo, as visões do mundo, as previsões, os castelos de areia começam a entrar em falência; e é preciso, portanto, começar a fazer emergir esse imaginário. E aí não se trata mais de sonhar o mundo, mas sim de penetrar nele.

(Glissant, 2005: 69)

## O movimento ao Autoexílio na arte

Considerando a arte como um campo da atividade humana especificamente delimitado –especializado– num determinado percurso histórico, o movimento ao Autoexílio na arte é conferido em qualquer elemento artístico que estabelece uma sintaxe em contra da submissão a um domínio que atenta à existência em autodeterminação. A amplitude dessa definição comporta ambiguidades, como a do papel da abstração na arte moderna que, por um lado, serviu ao mercado da decoração doméstica e, por outro, libertou a criação da necessidade de corresponder a uma figuração reconhecível. Nesse caso, *grosso modo* a título de exemplo, a instância criativa que alude à falta de necessidade de ser útil (Krenak, 2020) é partícipe do movimento ao Autoexílio, o consumismo irrefletido não o é, e o fomento à criatividade do capitalista que comprou um quadro que achou bonito para a sua casa sim pode sê-lo.

Esse exemplo não visa relativizar questões, se não, discriminá-las segundo o que são. A pessoa que aprecia uma pintura abstrata por ela aportar ao próprio *status* não se relativiza por aquela que, junto à mesma obra, reflexiona sobre como as formas que vê banalizam o produto artístico pela sujeição a um “gosto” comercial. Com isso, essa suposta arte abstrata é partícipe do movimento ao Autoexílio na medida em que possui o potencial de aliar, num sujeito, o pensamento à atuação autónoma, não mecanizada pelo sistema de produção e fruição capitalista. São vários os aspetos funcionais ao presente enredo reconhecíveis na história da arte. O viés pela busca da integração entre arte e vida, mesmo com experimentações efêmeras desiludidas com a impossibilidade de não serem comercializáveis, são um exemplo ao terem expandido o terreno da expressão artística.

Mesmo hoje sendo nítida a capacidade do mercado em absorver, praticamente, qualquer produção artístico-cultural, o movimento ao Autoexílio corre em diversas vias que impelem à interação crítica com a realidade mundana. Esse afastamento de uma mera condição de miragem anestesiante, pela instauração de relações político-poéticas, foi propositadamente protagonizado por abordagens de orientação surrealista:

(...) o que é o programa dos partidos burgueses senão uma péssima poesia de primavera, saturada de metáforas? O socialista vê “o futuro mais belo dos nossos filhos e netos” no fato de que todos agem “como se fossem anjos”, todos possuem tanto “como se fossem ricos” e todos vivem “como se fossem livres”. Não há nenhum vestígio real, bem entendido, de anjos, de riqueza e de liberdade. Apenas imagens. E o tesouro de imagens desses poetas da social-democracia (...)? O otimismo. (...) esse otimismo inconsciente de diletantes não pode deixar de revelar suas verdadeiras cores: onde estão os

pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas? É essa a questão capital, que determina a relação entre a moral e a política e que não admite qualquer camuflagem. Os surrealistas se aproximam cada vez mais de uma resposta comunista a essa pergunta. O que significa: pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade européia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. (...) (Benjamin, 1987: 33-34)

Esse potencial de uma peça artística suscitar desconfiança pode ser paralelizado à sua capacidade de despertar um sentimento de culpa, num contexto histórico onde “O capitalismo é provavelmente o primeiro caso de um culto que não redime, mas deixa um sentimento de culpa” (Benjamin, 2012b: 31). Com isso, ao espectador da arte ao Autoexílio, mais vale lidar com essas más sensações que iludir-se como se algo de bom fosse. Para clarificar o pessimismo citado por Benjamin, segue uma anotação prévia ao seu texto acima redigido:

“Organizar o pessimismo significa descobrir o espaço da imagem no espaço da ação política. Esse espaço da imagem, porém, deixou de ser mensurável em termos contemplativos... Esse espaço da imagem..., o mundo de uma atualidade plena e integral.”

(Surrealismo\*)

(...)

{O mundo messiânico é o mundo de uma atualidade plena e integral. Só nele existe uma história universal. Não a história escrita, mas a festivamente experienciada. Essa festa foi expurgada de toda a solenidade, não conhece cânticos celebratórios. A sua língua é a prosa liberta, que rebentou com os grilhões da escrita. (Benjamin, 2010: 156)

CHIKICHQUIXIKICHIKICHIKIKIKIKIKIKIKIKIKIKIKIKIKICHICHICHIC  
HICHICHICHICHICHICHICHICHICHICHIKIKIKIKIKIKIKIKIKIKICHICHIKIKI  
KIKIKIKICHIKIKIKIKIKIKICHIKIKIKIKIKIKUIQUIQUIQUIQUIXIXIXIXI  
QUICHIKICHIKIQUICHQUICHIXIKIXIKIXIKIXIKI. Esse apelo a um viver  
consubstanciado à realidade, espontaneamente honesto e livre, concretiza-se, justamente,  
pelo movimento ao Autoexílio. Não pelo mesmo tratar-se numa ode otimista, já que o  
cenário geral do planeta não o permite, mas pela busca por fazer o que se consegue ao  
saber que, independentemente do panorama global, instâncias micro importam. Se chega  
o mundo a acabar, que se desfrute o que se possa quem o possa, desde que essa festividade  
(Gadamer, 1985) seja legitimamente vivida em confraternização, tal como descrita por  
Benjamin, e não sarcástica e pegajosamente, sentindo-se sob homenagem ao desfrutar  
desastres como derramamentos de lama tóxica.

Esclarece-se, assim, porque “‘A homenagem celebratória’ é uma forma de empatia com a catástrofe” (Benjamin, 2016: 192). Com isso, a palavra-chave da arte em Autoexílio não é invenção, se não, encontro, tal como auferido pelo “*autor-artista*” mirado por Bakhtin (2013: IX), o qual “não inventa a personagem, ‘ele a pré-encontra já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem’, pois ‘esta não seria convincente’”. É precisamente o ser ou não uma obra artística convincente que delimita ser ela uma moral, uma imagem, um “como se fosse”, ou uma política efetiva na realidade concreta. Sob esse prisma, o poder de agência (Gell, 1988) da obra é atrelado ao seu surgir numa cocriação<sup>37</sup> (Cohen, 2020) com o meio do qual –ou os meios dos quais– advém.

De um modo mais explicitamente apreensível pelo que hoje ainda se entende geralmente como arte, considera-se como partícipe do presente movimento a atual tendência a intervir artivistamente (Mourão, 2014) em monumentos de cunho colonial, mesmo que essas obras no espaço público, por si só, não participem desse movimento. Como exemplos na capital portuguesa estão uma pichagem no grupo escultural instalado no Largo Trindade Coelho, com o termo “Descolonização escrito a letras garrafais na base, corações vermelhos pintados sobre o peito de crianças indígenas, a face do Padre António Vieira coberta com o mesmo vermelho forte” (Salvador, 2020), e duas – pichagens– no Padrão dos Descobrimentos. A primeira teve lugar em 2021, “numa das laterais do monumento, com uma extensão de cerca de 20 metros”, onde foi escrita a frase “‘*Blindly sailing for monney [sic], humanity is drowning in a scarlet [sic] sea lia [sic]*’, o que, numa tradução livre, pode ser lido em português como ‘Velejando cegamente por dinheiro, a humanidade afunda-se num mar escarlate’” (Lusa, 2021).

Já a segunda, em 2023, situou “na base de uma das esferas armilares” o escrito “A nação que matou África, Wakanda4Ever” (Expresso, 2023). Contudo, o Padrão dos Descobrimentos, ao reiterar uma ode à conquista de outros povos sem apresentar algum indício desses corpos submetidos a sofrimentos, não participa do movimento ao Autoexílio. Quanto ao grupo escultural que contempla o Padre António Vieira, embora ele disponha a narrativa sobre um jesuíta “salvador” de almas indígenas “infantis” e carentes de serem “civilizadas” pelo cristianismo, o fato de serem apresentados corpos originários torna-o algo partícipe do fluxo aqui discorrido. Obviamente, não é o caso de

---

<sup>37</sup> Embora a curadora brasileira utilize esse termo considerando a parcela construtiva da obra que advém do público, tornado então participante-colaborador, tomo a liberdade de utilizá-lo com uma maior amplitude de sentido por ele tocar um espectro mais processual e abrangente do que, por exemplo, «coautoria».

diagnosticar essa obra como uma exímia protagonista, se não, apenas indicar que ela manifesta, em seu discurso, uma centelha ao Autoexílio. No trecho *Estudo de caso: imagem dos povos originários das terras onde hoje está o Brasil na arte de Portugal*<sup>38</sup> serão partilhados compêndios gerais desse movimento que entrevejo na história da arte de Portugal, de modo a propiciar um estudo mais rente, embora ainda superficial, sobre o assunto.

Aqui, mais bem, cabe captar a consonância conceitual do movimento ao Autoexílio na arte, cuja lógica é desembaralhada numa das máximas de Walter Benjamin: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (Benjamin, 1987: 225). Essa cultura é a eurocêntrica, já que nela se forjam “monumentos”<sup>39</sup> nos moldes indicados pelo pensador, os quais podem sim condizer a obras no espaço público, a interetar inadvertidamente o passo de transeuntes, mas também àquilo que possui uma importância relevada. Sob essa perspectiva, então, o atual *mainstream* artístico pode ser percebido como a veicular “monumentos”, já que poucas e poucos são as e os artistas que, efetivamente, nele transitam em evidência. O meio artístico em si, então, é repleto de artistas invisíveis, que contribuem à existência do sistema da arte participando do mesmo num regime de exploração, custeando com recursos próprios exposições, publicações e residências, e dedicando tempo gratuito na elaboração projetos que, enquanto incrementam as estatísticas de concursos, outorgam um espaço de exibição e alguma premiação a poucas e poucos.

Essa espiral –competitiva– que reúne, num mesmo circuito de atividade humana, uns e umas em detrimento de outros e outras, replica-se pelos diversos ramos laborais no estilo de vida globalizado pelo Ocidente. O pesquisador argentino Horacio Machado Araújo (2024), “uma espécie de teórico do colonialismo”, considera com razão “Essa lógica do individualismo competitivo” ainda imperante. Ele percebe “O problema mais profundo” da “ultradireita, aqueles homens armados que incitam a guerra, não (...) tão longe do século 16, quando homens armados vinham em caravelas, para dizer: ‘Bem, vamos saquear o que podemos saquear e pronto?’”:

Nesse sentido, vejo uma continuidade colonial muito forte entre aquela época de conquista e a constituição do *habitus conquistador*. No Elon Musk, no Bill Gates. Não é por acaso que eles são machos, né? Não por acaso, são homens brancos que têm controle de armas. Então, a lógica do progresso (...) é produzir uma destruição, (...) a lógica do

---

<sup>38</sup> Subcapítulo B.2) *O movimento ao Autoexílio na arte.*

<sup>39</sup> Reflexões sobre a noção de monumento são desenvolvidas no capítulo C) *Problemáticas na ideia de um monumento em Lisboa a povos originários das terras onde hoje está o Brasil.*

progresso (...) vem nos desumanizando. É isso que se apresenta como progresso que está nos matando. É isso que está nos tornando mais bárbaros. O que é civilização? O que é barbárie? Quem são os primitivos? Os primitivos são os que estão destruindo a Amazônia ou são os que ainda estão mantendo a Amazônia e os que estão nos permitindo respirar? É graças a esses povos que estamos respirando hoje. Mas nós os consideramos primitivos. (Machado Araújo, 2024)

Com isso, concorde à incansável busca por progresso, as dinâmicas de escalada ao cume social que encabeçam a cultura ocidental, ao realçarem algumas poucas trajetórias e soterrarem outras tantas que participam do seu *continuum*, tornam a produção humana “bárbara”, destituída de sentimento coletivo. É por isso que para Benjamin “a cultura não é isenta de barbárie”, ao estabelecer

(...) uma relação de empatia (...) com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. (...) Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. (Benjamin, 1987: 225)

Nessa lógica tão apegada a normas, o “normal” é inferiorizado, tornando “vencedoras” as exceções: o “normal” que não “vence” se torna um “fracasso”. Aí está uma clara lógica de como obter um *surplus* sobre essa artificialmente formada “normalidade”. Dessarte, o movimento ao Autoexílio é captável na arte ocidental na medida em que a peça artística trabalha em prol da desestruturação da supremacia moderna, a qual é imiscuída à colonização, e do sistema de poder hierárquico ao qual pertence, tecendo redes junto à diversidade social. Obviamente, tomando-se certos critérios, há pessoas que produzem trabalhos de melhor qualidade do que outras, o ponto não é sobre a crítica estética. A questão é limitar-se ao que se entende como “melhor”, ignorando “outras” formas que, ao oferecerem perspectivas singulares sobre uma dada questão, desempenham um específico papel no mundo. A instituição artística guia-se por trajetórias de destaque, e não, por exemplo, por agrupamentos comunitários dialógicos (Morin, 2007) ao redor de certo assunto. Quer dizer, esse último ocorre, por exemplo, numa curadoria, a qual em geral não é inclusiva, ao reunir seletivamente “certas” e “certos” artistas.

Essas questões são óbvias no atual sistema, já que a estrutura do mesmo é assim corporificada. Como a arte afastou-se do âmbito ordinário, tornou-se exclusiva e, portanto, incapaz de acolher uma grande quantidade de profissionais. Por outro lado, o trato com a arte mundial, ao invés de com múltiplas agrupações conformadas por interesses artísticos afins, torna praticamente impossível a configuração de um esquema não autoritário:

Desde un punto de vista operativo es obvio que una organización (...) centralizada se verá obligada a manejar una increíble cantidad de información y datos, y que el abrumador tamaño de esa tarea llevará, en el mejor de los casos, a una simplificación de las diferentes situaciones particulares, y en el peor, a su banalización y falsificación. Y en la medida en que crece la unidad (...) que pretendo organizarse de manera centralizada, disminuye su capacidad de hacer justicia a las múltiples matices y detalles de cada región o contexto. La característica más resaltante y necesaria de semejante organización sería la de una imposición autoritaria. (Persch, 2020: 87)

Tomei a liberdade de suprimir a palavra «política» nessa citação, por esse esquema parecer-me pertinente ao se enquadrar em organizações várias. É certo que a arte ocidental não é uma organização, mas pode ser entendida como um organismo que se desenvolve por diversas plataformas. De qualquer modo, esse organismo onde se metaboliza a arte na atualidade está longe de estabelecer rizomas<sup>40</sup> (Deleuze *et al.*, 1980) junto às pessoas em geral que dedicam suas vidas a esse ramo da prática humana. Sopesando as culturas sob foco nesta tese, nomeadamente, Kaiowá e Guarani, isso não ocorre, já que o espaço social em voga comporta a totalidade do grupo. Nelas tampouco se verificam monumentos. Os elementos escolhidos neste estudo para análise<sup>41</sup>, por alguma correlação com a noção de monumento, não apresentam uma instância de exploração ou ocultação de “outras” ou “outros”.

No caso dos *kurusu* tumular, por exemplo, eles possuem funções mnemônicas e espirituais referentes a um ente falecido, e mesmo que se distingam as tumbas de líderes (Eremites de Oliveira, 2016), nessas não se averiguam destaques heroicos, se não, alguma indicação solene, de se jazer alguém que dedicou a vida a uma comunidade indígena. As casas de reza, por sua vez, assim como os tipos de “altar”, embora sejam marcos que servem à orientação num território e à aglomeração social, funcionam para fortificar elos coletivos e místicos. Benjamin (1987: 225) relaciona o comportamento de colocar pessoas

---

<sup>40</sup> Cf. o segmento *Identidade e ser em Autoexílio: esquemas* do subcapítulo H.2.1.

<sup>41</sup> Cf. o capítulo H.2.2) *Elementos das culturas materiais dos povos, originários das terras onde hoje está o Brasil, Kaiowá e Guarani.*

em topos e arrabaldes com “a inércia do coração, a *acedia*, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica [*i.e.*, da dita “verdadeira” pela narrativa dominante], em seu relampejar fugaz”. O compromisso com a verdade, porém, reconhece não somente gente de grande poder, se não que o poder desempenhado por cada protagonista na narrativa em questão.

Com isso, não é de se estranhar que “Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza” (Benjamin, 1987: 225), já que é triste tratar mal “outras” pessoas. Em diversos textos, o autor denuncia esse violento e pesaroso compêndio, ainda hoje nítido, clamando pela “profunda relação da profissão com a vida,” por “uma vida aprofundada” (Benjamin, 1987: 156). Já entre os anos 1914 e 1915, ao oferecer um testemunho enquanto líder estudantil “No ambiente acadêmico alemão, o jovem Benjamin observa como o espírito de risco e de entrega em busca do saber é substituído por um pacto dos jovens com a previsibilidade da carreira e a acomodação” (Benjamin, 1987: 225). Segundo ele, entretanto, o

(...) estudantado deveria ser considerado em sua função criativa, como o grande transformador que teria de traduzir em questões científicas, com um enfoque filosófico, as novas idéias que costumam despertar mais cedo na arte e na vida social do que na ciência. (Benjamin, 1987: 156)

Alertas desse tipo foram dados já no século XIX. O teórico anarquista russo Mikhail Bakunin, por exemplo, ao imaginar “*una academia de sabios, compuesta por los representantes más ilustres de la ciencia; (...) encargada de la legislación, de la organización de la sociedad (...), sólo inspirándose en el puro amor a la verdad,*” observa nessa “*organización (...) una monstruosidad*” (Bakunin, 2016: 21). Além da ciência humana ser necessariamente imperfeita e de ainda ter muito por descortinar, tal soberania, digamos absoluta, terminaria por se corromper moral e intelectualmente. Por outro lado,

(...) una sociedad que obedeciere a la legislación de una academia científica, no porque hubiere comprendido su carácter racional por sí misma (en cuyo caso la existencia de la academia sería inútil), sino porque una legislación tal, emanada de esa academia, se impondría en nombre de una ciencia venerada sin comprenderla, sería, no una sociedad de hombres, sino de brutos. Sería una segunda edición de esa pobre república del Paraguay que se dejó gobernar tanto tiempo por la Compañía de Jesús. Una sociedad semejante no dejaría de caer bien pronto en el más bajo grado del idiotismo. (Bakunin, 2016: 22)

Como se sintetiza a partir desses escritos, “*Alguien que no entiende, no controla*” (Persch, 2020: 86). É a busca por controlar o próprio destino que leva o sujeito a participar da modelagem dos esquemas que constringem as atividades para subsistir, sobreviver e, mesmo, Bem Viver (Acosta, 2010). Portanto, o movimento ao Autoexílio na arte atua em consonância a ímpetos à autonomia existencial numa realidade global dominada pela lógica de mercado, sendo os expoentes reflexivos escritores como os anarquistas russos Bakunin e Piotr Kropotkin, Walter Benjamin e mesmo Guy Debord (2005), com a sua denúncia sobre a espetacularização –banalização– da vida no meio urbano. Quanto à prática artística, podem ser examinados compêndios diversos, como linhas de abordagem relativas ao Dadaísmo e ao Surrealismo, a arte conceitual em seu funcionamento político, a fusão da arte com a vida e com outras práticas culturais, enfim, qualquer funcionamento que mobilize a causa aqui em pauta:

Desde Bakunin, não havia mais na Europa um conceito radical da liberdade. Os surrealistas dispõem desse conceito. Foram os primeiros a liquidar o fossilizado ideal de liberdade dos moralistas e dos humanistas, porque sabem que “a liberdade, que só pode ser adquirida neste mundo com mil sacrifícios, quer ser desfrutada, enquanto dure, em toda a sua plenitude e sem qualquer cálculo pragmático”. É a prova, a seu ver, de que “a causa de libertação da humanidade, em sua forma revolucionária mais simples (que é, no entanto, e por isso mesmo, a libertação mais total), é a única pela qual vale a pena lutar”. (Benjamin, 1987: 32)

Nessa luta, enquanto “Benjamin (...) se afasta do marxismo pela componente anárquica e pela procura de meios jurídicos ‘puros’”, preferindo “mostrar que os interesses de poder sempre levam de volta ao estado de violência e que a idéia de justiça (...) continua sendo usurpada pelo Estado”, não estou de acordo com a apreciação sobre ele deixar “em suspenso qualquer proposta utilizável em termos de uma ‘Realpolitik’” (Benjamin, 1987: 13). Ao entender o presente trabalho como de sintonia alinhada à busca do pensador, parece-me que ele, ao invés de debruçar-se sobre medidas estatais propõe, claramente, posturas singulares concretas enquanto aptas a transformarem o sistema. Utilizei essa metodologia, cuja prerrogativa é a redenção revolucionária desde o indivíduo, na elaboração, com o geógrafo peruano Juan Manuel Delgado Estrada, de um documento sobre políticas e linhas de ação (Larín *et al.*, 2021) com respeito aos povos Kaiowá e Guarani da região de Dourados, no estado de Mato Grosso do Sul.

Houve uma falta de coincidência entre as nossas abordagens, já que a dele foi politicamente programática e a minha, concretizável por iniciativas independentes. Discutimos o assunto, pois ele via a política como ligada a um governo e eu preferia

pensar sobre estratégias passíveis de ser realizadas autonomamente pela própria população. Novamente, a conclusão não é sobre uma tática ser melhor do que a outra, já que a melhor opção à fratura do sistema é a diversidade de formas em convergência. Se não, é esclarecer que o movimento aqui pensado ocorre por auto-agências (Hooks, 2021), as quais, em sua confluência, podem chegar a determinar um auto-agenciamento coletivo, inclusive através de políticas públicas de cunho estatal, mas sem haver uma inércia e acomodação crítica por parte dos sujeitos. Essa concepção permite, portanto, que uma pessoa flua na corrente ao Autoexílio a partir da relação com, praticamente, qualquer trabalho de arte. Nesse caso, ao não ser possível mudar a natureza das coisas, mas sim o que fazer com elas, considera-se não obras ou artistas, mas a audiência.

É nesse enquadre que se situa o materialista histórico de Benjamin, o qual lê a história a contrapelo: “como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1987: 225):

O sentido da negação radical do passado cultural burguês (que não é mera espectacularidade futurista), revela-se, em última análise, positivo: porque permite a reconstrução, *em função da realidade presente*, da construção monadológica e fragmentária que é todo o passado. O materialismo histórico, tal como Benjamin o entende (...), permite, em chave hermenêutica, que cada momento do presente se reconheça de forma diferenciada no passado que é o seu, sugere ligações actualizadoras com esse passado, descobre súbitas e inesperadas causalidades. (Barrento, 2013: 69)

Segundo, então, as próprias palavras de Benjamin,

A história da arte é uma história de profecias. Só pode ser escrita a partir do ponto de vista de um presente sem mediação, pois cada época tem a sua possibilidade própria, nova, mas não transmissível, de interpretar as profecias que lhe dizem respeito e estão contidas nas obras do passado (...) Mas, para que essa profecia seja apreensível, há circunstâncias que têm de amadurecer, em relação às quais a obra de arte se antecipou, por vezes séculos, outras apenas anos. Trata-se, por um lado, de determinadas mudanças históricas que transformam a função da arte, e por outro de certas invenções mecânicas. (Benjamin, 2006: 503)

Esse ato, então, seja por parte de um historiador, de uma historiadora ou de alguém que aprecia um trabalho de arte, não reflete o encontrado, se não, atualiza-o consoante ao tempo próprio do “espectador-ativo” ou da “espectadora-ativa”, fundando assim “outras” sintaxes. Segundo os termos dispostos pelo filósofo germânico Georg Wilhelm Friedrich

Hegel, a instituição desse “outro” tempo aliena o sujeito do seu próprio tempo, o que aqui se entende por “desaliena” o sujeito quanto à inalienável condição da própria vida:

As Hegel showed, time is the *necessary* alienation, the terrain where the subject realizes himself by losing himself, becomes other in order to become truly himself. In total contrast, the current form of alienation is imposed on the producers of an *estranged present*. In this *spatial alienation*, the society that radically separates the subject from the activity it steals from him is in reality separating him from his own time. This potentially surmountable social alienation is what has prevented and paralyzed the possibilities and risks of a *living* alienation within time. (Debord, 2005: 91-92)

Com isso, portanto, “A história tem como tarefa não apenas apropriar-se da tradição dos oprimidos, mas também fundá-la” (Benjamin, 2016: 192). É por isso que esse pensador acrescenta “que o modelo da verdadeira visão histórica é que no futuro as gerações de homens” e mulheres “façam ‘a lembrança das nossas derrotas’” (Benjamin 2017, 161), pois o modo como se interpreta o que está posto no mundo colabora à conformação –futura– do mesmo: o futuro inscreve-se no presente. Como “A redenção é o *limes* do progresso” (Benjamin, 2010: 156), as transformações em escalas pessoais podem aos poucos cercear a lógica desenvolvimentista, inaugurando dinâmicas relacionais viabilizadas por valores de integração, e não de “célebre êxito”:

Ora, toda forma de vida e seu ritmo emanam dos mandamentos que determinam a vida dos criadores. (...)

Estão em jogo o perigo e a necessidade extrema, é preciso uma orientação rigorosa. Cada qual encontrará seus próprios mandamentos, na medida em que confronta sua vida com a exigência mais elevada. Ele libertará o futuro de sua forma desfigurada, reconhecendo-o no presente. (Benjamin, 1986: 159)

.

### **Estudo de caso: parâmetro de análise artística**

Como já indicado no segmento anterior, para apreender o teor do movimento ao Autoexílio em obras artísticas deve-se dimensionar a discursividade do trabalho em questão, numa escala cujas extremidades são fomento à submissão e à autodeterminação. Ou então, em que medida ele impele ao fortalecimento ou enfraquecimento do sistema dominante capitalista. No presente caso, optei por me debruçar sobre certas obras que me permitissem digerir a aparição de indígenas de Abya Yala no imaginário ocidental, já que

o principal objetivo prático desta tese é elaborar um monumento a povos originários das terras hoje ocupadas pelo Brasil a ser erguido em Portugal. Essas obras artísticas sob foco, listadas no subcapítulo *H.3) Lista cronológica de obras e instituições artísticas de Portugal que se relacionam a indígenas das terras hoje ocupadas pelo Brasil*, portanto e de modo a propiciar um estudo de caso, foram reunidas pelos critérios de serem de Portugal e apresentarem alguma menção –mesmo que não explícita– a povos indígenas da região atualmente dominada pelo Brasil.

Essas obras de Portugal podem ser de autoria de portuguesas ou portugueses, de estrangeiras ou estrangeiros em solo português ou, ainda, situadas em coleções públicas de Portugal, mesmo que de “outras” autorias. Os trabalhos artísticos desenvolvidos no âmbito desta tese, portanto, também pertencem ao mapeamento realizado<sup>42</sup>. A narrativa em observação, enquanto amálgama deste percurso, diz respeito à representação de indígenas desde a ótica constituída pela nação que instituiu a colonização das terras ancestrais em questão. Em suma, o parâmetro que desenvolvi para analisar essas obras apura a situação desses corpos originários, em que medida são apresentados enquanto colonizados ou num espectro de autodeterminação. Esclareço que o movimento ao Autoexílio pode ser diagnosticado em obras de arte segundo diversos tipos de critério, a depender do mecanismo ou perspectiva que se distingue.

Por exemplo, um dos intuitos da minha imersão nas cosmovisões Kaiowá e Guarani foi não produzir uma imagem estereotipada desses povos. Contudo, preferi não apreender as obras artísticas inspecionadas através da dimensão do estereótipo, por privilegiar a relação entre essas imagens e determinadas vivências e experiências sentidas nos próprios corpos indígenas. Esse vinco surgiu de um estudo que realizei sobre o período da Companhia Matte Larangeira, primeira empresa de cunho explicitamente capitalista no território tradicional dos povos Guarani-Kaiowá e Guarani-Nhandéva. Após a Guerra da Tríplice Aliança, onde a recém-constituída República do Brasil, a Argentina e o Uruguai combateram o Paraguai, uma larga porção de terra foi concedida a essa companhia empresarial para a exploração da erva-mate e a proteção das fronteiras brasileiras. O exercício que realizei foi o de escuta das vozes indígenas nesse contexto, o que terminou por resultar na apreensão de estratégias de colonização de corpos-territórios.

---

<sup>42</sup> Embora não figurem na *Lista cronológica de obras e instituições artísticas de Portugal que se relacionam a indígenas das terras hoje ocupadas pelo Brasil*, subcapítulo *H.3*, para evitar uma excessiva repetição neste trabalho.



discursivos: «entre bons selvagens e demónios: da criação à crítica do estereótipo», «entre capitalismo e globalização: do eurocentrismo à decolonização», e «estilos culturais e perspectivas antropológicas: arte e ciência entre morte e vida». Muitas obras articulam, concomitantemente, mais de um desses pontos, os quais podem inclusive ser ambíguos, e por isso os exemplos aqui indicados<sup>44</sup> ilustram certos aspetos sem esgotar a abrangência das peças artísticas em questão. *Grosso modo*, o movimento ao Autoexílio<sup>45</sup>, ao dizer respeito ao que se move de maneira alternativa às coreografias, trajetórias e sintaxes ministradas pelo domínio do capitalismo, constata-se na crítica do estereótipo, na decolonização, e na arte e ciência em seus ângulos de cuidado com a vida.

Com respeito a «entre bons selvagens e demónios: da criação à crítica do estereótipo», encontra-se uma origem dessa abordagem “superficial” –estereotipada– em representações medievais do ser humano “primitivo” (Goulão, 1999), coberto ou não por pelos (7), e de monstros ou carrancas (1 e 52). As primeiras, a supostamente povoarem o jardim do Éden em túmulos ilustres (2, 3 e 12), viabilizaram o imaginário sobre pessoas indígenas enquanto o “bom selvagem” (33), “angelical” (42) e geralmente, no Renascimento, de feições europeias (6) (Goulão, 2015). Daí, também emergiu um entendimento desses povos enquanto caracterizados por uma “pureza infantil” (25, 34 e 152), a necessitarem da catequese (5 e 50) para se tornarem “adultos”, “civilizados” (68, 69, 70 e 71).

Por outro lado, a instância do paraíso enquanto um espaço ao descanso e desfrute –em geral da nobreza (9 e 10)–, foi revisitada em cenas burguesas de entretenimento e prazer, como passeios em bosques ou jardins (66) e encontros sociais para caçar (181), tomar um café (88) ou assistir a uma peça de teatro (74). Já a vertente bestial (38) pode ter-se aglutinado ao horror visto em práticas como a antropofagia (21) e a “feitiçaria” –entendida então, não como um trato com a espiritualidade, mas como “bruxaria”, paganismo, heresia. Ao passo em que essas reproduções criaram entendimentos sobre os povos de Abya Yala sob estigmas cristãos (14), entre o céu (16) e o inferno (8 e 141) (Goulão, 2012; Ribeiro, 1996), entre o bem e o mal (82 e 85), ignorando a verdadeira maneira de ser e pensar dessas cosmovisões, na arte contemporânea constam diversos usos desses estereótipos num nível de saturação (105, 106, 118, 129 e 130). Com isso,

---

<sup>44</sup> Alguns itens do mencionado mapeamento –13, 22, 23, 24, 27, 32, 44, 45, 53, 65, 67, 79, 115, 123, 128, 132, 138, 147, 149, 151 e 162– não constam neste trecho pois não foram, por mim, devidamente inspecionados. Com isso, os números neste trecho contidos entre parênteses condizem aos encontrados na tabela que conforma o subcapítulo H.3.

<sup>45</sup> Cf. o subcapítulo H.2.1) *Conceituação de «Autoexílio»*.

essas representações acumulam-se a ponto de terem os seus sentidos banalizados, embaralhados ou pervertidos, ou se mostram justamente enquanto caricaturas a povoar imaginários (133, 134, 135, 148 e 180).

Tornando-se signos superficiais, inócuos, incorpóreos ou polissêmicos, enquanto atestam a vacuidade dos seus conteúdos (140), denunciam o trato cruel com respeito às subjetividades “engolidas” –ou tornadas moribundas, ou mesmo exterminadas (175)– por tais relações levianas. Ou se manifestam, ainda, embora como sendo fruto da imaginação ou inventados, vivamente ativos em mentes de pessoas (142 e 156) (Said, 1979). Por outro lado, numa esfera mais político-ativista, digamos, há também representações objetivamente simbólicas que criticam o comportamento de missionários (157) e colonizadores (116), assim como uma suposta passividade –ou docilidade, ou tendência a ser domesticável ou domável– ou um suposto diabolismo indígena, expondo a capacidade de autodefesa desses povos (28, 29 e 30) e suas facetas de colaboração, parceria e amizade. Nesse âmbito discursivo, portanto, ronda um rebatimento entre os limites que discernem e assemelham o “outro” e a “outra”, e “eu”.

Eu arribei no segundo fluxo, «entre capitalismo e globalização: do eurocentrismo à decolonização», pensando sobre territorializações relativas a pessoas e recursos. Com isso, percebi claramente um cunho relacional entre obras que protagonizam uma ode ao domínio imperial português (4, 90, 91 e 96) e as que condicionam “objetos” de diversas partes do globo a fomentarem luxo e requinte ao estilo burguês (154), sejam esses meros desenhos ornamentais (36). Assim sendo, além de paródias a satirizar esse “refinamento” (139), nessa linha entrevejo alegorias do continente “América” (41, 62, 63, 92 e 107) e inclusive iconografias referentes a Portugal (15) e ao Brasil (72, 80 e 83), pela exibição de indumentárias faustuosas que muitas vezes claramente evocam artefactos culturais indígenas. Esse enredo colonial (94 e 95), dos “quatro cantos do mundo” sob o domínio de Portugal, coaduna à multiplicação de artigos “exclusivos” em solo português (40, 54, 93 e 98), os quais incluem papagaios “exóticos”<sup>46</sup> (35, 37, 55, 64 e 127) e até pessoas (59 e 60), e sustentam *status* de indivíduos que se sentem “superiores” por serem vistos como “viajados” e conhecedores de diversas culturas (39 e 61). Vale ressaltar que o gabinete de curiosidades, antecedente do museu, articula-se nesta –segunda– noção, juntamente com a seguinte –terceira.

---

<sup>46</sup> Esse enredo, estando ainda vigente, arribou na atual situação da ararajuba, ave oriunda do território hoje brasileiro que corre o risco de extinção, pelo contrabando ilegal –e também pela destruição do seu habitat.

O rebaixamento e a submissão de corpos (31, 84 e 97), aquando explorados no fabrico de riquezas à Europa (11, 18 e 87), também participa desta narrativa, e por isso ela abarca diversos mapas (19, 20, 26, 43, 46, 47, 48, 49 e 51) –os quais, por sua vez, são *per se* instrumentos à dominação e exploração de territórios. Assim sendo, estratégias como a desestabilização de “figuras ilustres” (89) e a monumentalização de indígenas (150 e 155), geram contranarrativas que servem à diluição de hierarquias entre seres humanos diversos. Nessa vertente, embora ainda se construam obras artísticas que elogiam um há tempos ultrapassado império global português (117, 119 e 120), outras utilizam esse esquema para criticá-lo, por exemplo, ponderando relações de outras ordens com pessoas originárias (86 e 126) ou mesmo animais (146), ou irradiando o pleito indígena pelo mundo (158, 159, 178 e 182).

A essa sintaxe unem-se outras vozes, como as ecofeministas (171), de denúncia das condições funestas outorgadas pelo eurocentrismo, não somente a quem não se enquadra no cânon patriarcalista de ser homem, branco, heterossexual e rico, mas também à própria natureza (170) e ao meio ambiente (176). E também de chamado à resistência (168) e à catarse (172), assim como à fuga, ao escape ou Autoexílio do estilo de vida predominante (165). Há, ainda, abordagens que resgatam valores espiritualizados imbuídos em “produtos”. Na promoção de uma instância reconciliatória com o natural, por exemplo, pode-se acusar a propensão de elevar a importância comercial acima das relativas à saúde e à cura (114). Já na problematização de crivos entre natural e artificial, e alimentos ancestrais e atuais, e puros e contaminados, implicam-se chaves económicas que englobam cultivo, distribuição, patentes (163) etc.

A terceira corrente, digamos assim, «estilos culturais e perspectivas antropológicas: arte e ciência entre morte e vida», atrela-se ao olhar científico de escrutínio das maneiras de ser e fazer, e formas originárias. Podendo já ser captado em certas representações encontradas em mapas (17), esse compêndio abarca especialmente coletas de expedições científicas, tanto desenhos discriminatórios (58) quanto elementos materiais de culturas indígenas e da própria paisagem (56 e 57), então levados à metrópole europeia em questão. Dessa perspectiva enciclopédica, preocupada com itens etnográficos desprendidos de seus contextos e sentidos originais (Larín, 2020b), escorrem plásticas que se inscrevem no movimento ao Autoexílio na medida em que utilizam estilos indígenas (167), num sentido amplo.

Mas não de um modo descontextualizado ou com vistas a incrementar o “valor” ou a “beleza” do produto artístico –dotando-o com uma estética de valor exótico. Se não,

buscando apreender essas cosmovisões (153, 169 e 183), seus modos de fazer (177) e as situações calamitosas que lhes foram impostas (160), ou fomentar a abertura de espaços à articulação das mesmas (144 e 145) ou de alternativas à dominante (102, 103, 108 e 137) –quer seja através de um vínculo com a natureza (131 e 179), de exercícios para romper com o pensamento dual (173) etc. Esta ótica de cunho iluminista, por outro lado, afina-se à noção de curiosidade (99) e interesse pelo conhecer (136), abarcando obras de cunho antropológico (161, 166) e destinadas à informação e formação pública (73, 75, 76, 77, 78, 81 e 101).

Esse espectro, atualmente, é bastante exercitado através do turismo, o qual pode ser desenvolvido por uma mera fruição espetacular, por um deixar-se levar ao encontro de outros espaços (124) ou, então, de modo a implementar a consciência com respeito a outras culturas (109, 110, 111, 112, 113, 121 e 122). Nessa vertente estão, por exemplo, ímpetos à conexão com espiritualidades ancestrais (100, 104 e 174) e ao trabalho, seja com artefactos “mortos” em museus junto a pessoas “vivas” das relativas culturas (164), seja no intento de captar alguma “alma” nesses objetos (125 e 143). No caso das Galerias da Amazônia no Museu Nacional de Etnologia, por exemplo, difere exponencialmente o método de conformação da coleção inicial, com práticas de saque não bem conhecidas, do das mais recentes aquisições, negociadas pelo antropólogo Aristóteles Barcelos Neto com a participação de integrantes do povo Wauja (Barcelos Neto, 2002).

**C) Problemáticas na ideia de um monumento em Lisboa a povos originários das terras onde hoje está o Brasil**

### **C.1) Monumento indígena? Uma crítica ao monumento**

De qualquer lado que se olhe, o começo de nossa investigação parece sempre pressupor seu fim, e os documentos que deveriam explicar os monumentos são tão enigmáticos quanto os próprios monumentos.  
(Panofsky, 1991: 28)

## Invasão de Lisboa pelos povos indígenas Kaiowá e Guarani?

Elaborar para Portugal um monumento inspirado nalgum elemento da cultura material Kaiowá e Guarani –ou, no almejado dos casos, em coautoria com integrantes desses povos– pode aparentemente realizar um trâmite simbólico inverso à colonização de parte de Abya Yala pelo mencionado país europeu. Aparentemente porque, assim como portugueses fincaram colunas em territórios estrangeiros previamente povoados, para se apossarem de porções continentais e submeterem indivíduos originários a projetos próprios, a efetiva inversão<sup>47</sup> seria instituir em solo luso um “monumento Kaiowá e Guarani” –o qual, reciprocamente, demarcaria um pedaço de terra como sendo desses e dessas indígenas e subordinaria a população local ao correlato modo de ser. Mas, para que essa última sentença fosse de fato averiguada, seria necessário haver algum grupo Kaiowá e Guarani desejoso de, e disposto a, colonizar Portugal com vistas a constituir um império Guarani.

Embora os povos Guarani antigos provavelmente fossem guerreiros, seus conflitos não visavam conquistar territórios, se não, ou mobilizar vínculos sociais, os quais se davam em geral por alianças e inimizades, ou ocupar “outras” terras, que oferecessem condições ao viver mais próximas às da Terra sem Mal (Clastres, 1978). O ímpeto à conquista, seja de pessoas, seja de terras, parece assim incompatível com a forma Guarani de ser. O exercício desse poder indígena dá-se pela palavra, e depende dos níveis de convencimento conquistados. E não, como no caso de um “Príncipe, déspota ou chefe de Estado”, da submissão pelo “silêncio do respeito, da veneração ou do terror” (Clastres, 2003: 169). Como constatado pelo antropólogo francês Pierre Clastres (2003: 225-226), é certo que essas dinâmicas políticas são permanentemente perpassadas pelo “risco de uma ultrapassagem do desejo da sociedade pelo desejo do seu chefe”, de o chefe não mais estar a serviço da comunidade, de a comunidade estar a serviço do chefe. “Mas isso nunca funciona”, mesmo ao considerar-se o antagônico protagonismo dos profetas. Esses, apesar de proferirem uma palavra de maior mando que a dos chefes, dissolvem comunidades ao conquistarem seguidores –o que termina, num panorama de maior amplitude, por enfraquecer a concentração do poder.

Isso ocorre porque as lideranças Guarani repetem ensinamentos advindos dos tempos das origens. Ao existirem essas falas em reiteração, elas esvaziam-se de inovação

---

<sup>47</sup> Essa lógica consta no livro *Civilisations* (Binet, 2022) e na composição musical dos anos 1970 *Mare Nostrum*, do argentino Mauricio Kagel.

e do potencial de encantamento, acionado quando se escutam projeções excitantes, que fazem palpitar os corações ansiosos por um futuro desconhecido. A agitação promovida pelos cantos sagrados Guarani (Clastres, 1990) versa sim sobre uma esperança vindoura, porém, ela é voltada ao passado, é calcada num mesmo. É por isso que o filósofo Krenak-brasileiro Ailton Krenak (1992) sentencia que, enquanto a cultura eurocêntrica constrói história, as indígenas mantêm memória. Para prevenir que a capacidade inventiva humana interfira na criação da natureza, de modo a desvirtuá-la com a provocação de drásticas consequências socioecológicas (Berkes *et al.*, 1994), essa memória que se constantemente recorda mantém nas pessoas um vislumbre do início da existência, segundo mitologias originárias.

Segundo a cosmovisão Guarani, é nesse período que a Terra foi criada, pelo que estar ciente sobre esse estado –no qual a intervenção humana era, invariavelmente, integrada à natureza– é manter vigente a memória sobre as condições dadas pela natureza para a permanência e a preservação da vida. Sob essa perspectiva, portanto, a imaginação de o ser humano poder sobrepor-se à natureza, dominando-a, não é plausível, já que homens e mulheres<sup>48</sup> são seres naturais e submissos às –e dependentes das– lógicas impostas pelo funcionamento da Mãe Terra (Bakunin, 1970). Nisso, há tanto uma consciência referente à necessidade de manter os ecossistemas tal como eram aquando encontrados por pessoas, quanto com respeito à autonomia de cada indivíduo numa conjuntura social –acarretando, ambas circunstâncias, num misto entre liberdade e responsabilidade consciente.

Ao estar a Natureza no poder, parece insensato algum querer humano buscar com ela competir, assim como um viver em subordinação a outro, já que todas e todos são filhas e filhos da Mãe Terra. Nessa básica constatação, começa a despontar que “A história dos povos que têm uma história é (...) a história da luta de classes. A história dos povos sem história é, (...) com ao menos tanta verdade, a história da sua luta contra o Estado” (Clastres, 2003: 234). Esse exercício constante de lutar contra o Estado preza pela autonomia –resultante da liberdade individual e do respeito à natureza–, sendo os ensinamentos antigos um tipo de lei interna aos indivíduos, em suas consciências e em

---

<sup>48</sup> Nesta tese, os gêneros utilizam-se por masculino e feminino. Essa ótica não ignora a diversidade sexual, apenas segue uma lógica apreendida em cantos Guarani, como se vê em “quanto às normas futuras dos terrenos adornados, / quanto às normas futuras das terrenas adornadas, / as normas, vocês as sabem” (Clastres, 1990: 44). Ressalta-se que, enquanto esses cantos dirigem-se a “os” e “as”, a sexualidade ancestral indígena provavelmente não era regida por relações binárias, já que escritos europeus do século XVI registraram práticas como a sodomia e o lesbianismo (Mott, 2020).

seus universos simbólicos, que os torna autorreguláveis (Silva, 2008: 384-385) e os impede de arribar em configurações socioeconômicas geridas por esquemas como a “barbárie”, o escravismo e o extrativismo inconsequente e desenfreado, tal como propagados pela “história da civilização”, *i.e.*, a “história da barbárie e dos sofrimentos” (Benjamin, 1986: 13).

Sendo assim, a ideia de Portugal ser invadido por indígenas Kaiowá e Guarani oferece uma inversão simbólica da colonização de Abya Yala por europeus, mas para a própria mundivisão ocidental, e não para os povos Guarani. Isso, porque essa narrativa finca, na estrutura mental padrão do desenvolvimento moderno-colonial (Quijano, 2000), um argumento que é contracolonial para a lógica dessa mesma mentalidade. Uma atitude radicalmente contracolonial Guarani, parece-me, estaria mais em desfazer alguma invasão ou domínio sobre outrem, em emancipar a diversidade de maneiras de existir ou, até, em resgatar a prática da vingança com a realização de um ritual antropofágico com algum inimigo (Carneiro da Cunha *et al.*, 1985), e não em reproduzir alguma fórmula que tem favorecido à sucção de plurais modos de ser por um sistema em que prima o capital.

É certo que a ideia de indígenas das terras onde hoje se diz ser o Brasil, a invadir Lisboa, impele à reflexão sobre a “barbaridade” que “afundou” o planeta numa trama globalizada. Entretanto, ao não manifestar uma maneira Guarani, ela não dialoga com essas culturas sem redundar numa hierarquia surda. Não é novidade ser esse compêndio de resolução complexa, pois “Já faz muito tempo que aqui e ali as melhores cabeças começaram a compreender essas coisas. Sua característica é uma absoluta desilusão com a própria época e ao mesmo tempo uma total identificação com ela” (Benjamin, 1986: 196). Ainda assim, sigo essas reflexões buscando entrever a implosão de fronteiras a “outros” mundos, para que se implemente a circulação da escuta entre a diversidade de formas de ser e viver. Articulado desde Walter Benjamin (1986: 151), enquanto “faltam ainda várias condições” para tratar dos lugares históricos de modo a desestruturar o sistema predominante, trabalha-se na libertação do “futuro de sua forma presente desfigurada, através de um ato de conhecimento. Somente para isso serve a crítica”, assim como a autocrítica e, espero, esta tese.

.

Falar é antes de tudo deter o poder de falar. Ou, ainda, o exercício do poder assegura o domínio da palavra (...). Palavra e poder mantêm relacionamentos tais que o desejo de um se realiza na conquista do outro. (...) Extremos inertes cada um por si, poder e palavra não subsistem senão um no outro, cada um deles é substância do outro e a permanência de sua dupla; se esta parece transcender a História, alimenta todavia seu movimento: há acontecimento histórico quando, abolido aquilo que os separa e assim os condena à inexistência, poder e palavra se estabelecem no próprio ato de seu reencontro. Toda tomada de poder é também uma aquisição de palavra. (Clastres, 2003: 169)

Essa asserção paraleliza a tendência à visibilidade de “minorias” tornada massiva atualmente, já que ser visto trata-se, de certo modo, de poder ser escutado. Entretanto, ainda, ser visto e deter o poder da palavra não conforma um par. No presente caso, enquanto eu posso dar visibilidade à luta Kaiowá e Guarani ao fazer uma obra artística, é-me impossível deter o poder da palavra Kaiowá e Guarani. A única palavra de poder que detenho é a concernente à irrevogável existência do meu corpo num específico cruzamento entre tempos, espaços, culturas, genes etc., *i.e.*, ao meu lugar de fala ou, mais exatamente, à situação da minha fala num determinado momento. Essa condição do meu ser complexificaria a tarefa à qual aqui me proponho caso eu tivesse, como o parâmetro do meu objetivo, a obra de arte Kaiowá e Guarani de “maior” significância na atualidade –signifique, isso, o que significar.

Porém, como nesse quesito o meu intuito é, simplesmente, colaborar segundo as minhas possibilidades –de uma maneira adequada ao meu poder nesse esquema– com a causa indígena, posso embrenhar-me nessa problemática sem ser censurada pelo “silêncio (...) do terror” (Clastres, 2003: 169) de, à partida, não ser capacitada a proferir a “melhor” fala sobre o presente assunto. Regressando às hipóteses sobre o monumento em questão, considera-se, agora, uma inversão simbólica sobre o piso duma instituição artística em Portugal. Nesse ato, ao se instalarem indivíduos originários a mobilizar objetos e ritos de suas respectivas culturas, a peça artística reverberaria, provavelmente, o chamado pelo artista suíço radicado na França Thomas Hirschhorn de “efeito zoo” (Bishop, 2004: 76): um violento efeito colonial. Isso, na medida em que corpos indígenas aparecessem como objetos à apreciação de pessoas alheias às dinâmicas que mobilizam.

Essas últimas, enquanto detentoras da mundivisão artística do Ocidente, observando amostras espetaculares (Debord, 2005) de “outros” *modi operandi*, reverberariam audiências de objetos exóticos (Todorov, 2007) expostos em gabinetes de curiosidades, de “primitivos” mostrados em Exposições Universais ou, mesmo, de animais enjaulados em zoológicos. Nesse caso, mesmo que essa suposta “performance”



contexto vivencial de um povo originário de Abya Yala, e levado para permanecer exposto numa vitrina –ou parede, ou plinto, ou piso– de um museu. Desse modo, as variáveis do ambiente artístico de instalação e de exposição, que diretamente definem o modo de a peça ser apreciada, não seriam explicitamente denunciadas.

Em minha vivência na RID, por exemplo, comentei com a mãe, artesã, agricultora, entre outras, Guarani-Nhandéva Kunhã Ysapy (Rosilei Souza<sup>51</sup>, Reserva Indígena de Dourados, 1978), sobre pendurar um arco com flechas que ela havia produzido, de modo a versar sobre a nossa amizade em equilíbrio. Ela, então, comentou achar isso uma boa ideia, devendo as flechas estarem amarradas ao arco, pois ser amigas significa estarmos juntas (Img. 1). Esse trabalho em coautoria apresenta um elemento produzido pela Guarani-Nhandéva já com fins comerciais, e não para ser utilizado na caça. Independentemente, o fato dele apresentar um título e um modo específico de instalação, e ser em coautoria, esclarece o contexto do seu ingresso no âmbito da arte. Nesta reflexão, o pior dos casos seria eu apropriar-me de um artefacto produzido por Rosilei Souza e apresentá-lo sem título como sendo de minha autoria. Dar-se-ia, assim, a ver um suposto objeto desalmado duma cultura, sem tornar patente implicações no deslocamento, da casa de Kunhã Ysapy à minha trajetória artística.



Img. 1



Img. 2



Img. X5



Img. 3



Img. 4

Quanto à produção de um tipo de réplica a ser exposta no mundo da arte, a problemática alteraria na medida em que aproximar-se do saber fazer originário é um meio de conhecê-lo. Eu produzi uma “saia indígena” (Img. 2) segundo instruções de Kunhã Ysapy (Img. X5). Ela propôs que eu o fizesse para juntas darmos visibilidade às culturas Kaiowá e Guarani numa *oguata* (caminhada) (Img. 3 e Img. 4). Nesta reflexão está em causa um elemento de uma cultura material originária ser apreciado como arte, junto à invisibilidade da autoria indígena sotoposta à artística<sup>52</sup>. Pensando-se no “monumento-mote” deste trabalho, é necessário que ele não pareça, erroneamente, ser originalmente indígena. Por outro lado, que não conclua dinâmicas extrativas e predatórias com respeito aos povos em evidência –o que parece ser bastante complicado de se lograr nesta minha posição, seja quanto à ideia de um monumento em Lisboa, seja com respeito ao contexto académico que propiciou essa “monumental” existência.

<sup>51</sup> Até o presente momento, no Brasil, pessoas originárias só podem ter o próprio Registro Geral (RG), documento com os principais dados de identificação do portador ou da portadora, ao constarem nome –ou nomes– e sobrenome –ou sobrenomes– não indígenas (Img. X4).

<sup>52</sup> Cf. o segmento *Exotismo e primitivismo* do subcapítulo *B.1.*



Img. X4



Img. X6

Contudo, prefiro engendrar-me no sistema de poder para buscar transformar algo, a me imobilizar.



Img. X7

A noção de monumento apreensível pelas pessoas originárias que conheci em Dourados, pode ser sumarizada por um objeto visto como elementar ao sucesso da minha experiência na RID (Img. X6), esculturas que constam no espaço público da região<sup>53</sup>



Img. X8

(Img. X7), e carcaças de construções na RID –nomeadamente, uma antiga sede da FUNAI (Img. X8), a Vila Olímpica Indígena (Img. X9) e uma casa em madeira que no passado foi residência de um capitão<sup>54</sup> (Img. X10 e Img. X11). O primeiro foi sugerido pelo líder



Img. X9

Terena Nelson Ávila, quem percebeu como um monumento a bicicleta da marca Caloi, modelo Poti de uma tonalidade desbotada de vermelho, que utilizei como meio de transporte na região. Essa eleição deveu-se a esse veículo ser bastante utilizado por



Img. X10

indígenas em Dourados, e também porque, segundo observado pela mãe de Nelson, a gaúcha residente na RID Dona Dina (Albina Perez Ávila, Fazenda Itá Moro, Iguatemi, 1935), que foi favorável à minha constante visita à sua casa, “índio agora só anda de moto e a menina vem de longe até aqui em bicicleta (...)” (Ávila, 2020).



Img. X11

Houve um esforço das pessoas que conformaram o meu trabalho de campo, por colaborar à presente investigação de um modo coerente com a minha busca. Do meu lado, procurei captar o que seria a elas fundamental a plasmar num monumento aos Kaiowá e Guarani. É por isso que arribei em Dourados disponível ao que viesse, atentando-me à escuta para o presente projeto resultar, na medida do possível, duma coautoria. Sumarizando o que “ouvi” em campo, parece-me que o mais importante é tornar visível as culturas materiais Kaiowá e Guarani sob foco, pois assim se aufere uma visibilidade à maneira de ser desses povos, em obras artísticas nas quais eles de fato se reconheçam. Contudo, se eu simplesmente propor uma réplica de artefactos Kaiowá e Guarani, transmitirei uma ideia errónea, o que resultaria num embuste, como já indicado acima, e careceria do esforço por transmitir uma relação permeada por graves conflitos históricos.

O que importa a essas culturas indígenas é a mobilização das mesmas em seus territórios tradicionais. Ou seja, um monumento dirige-se à perspectiva eurocêntrica, e o sentido desta investigação é pleitear nesse domínio a abertura de espaços à articulação do Bem Viver (Acosta, 2010). A título de esclarecimento sobre o meu posicionamento, com respeito à minha atitude de versar sobre contextos não correspondentes ao meu lugar de

<sup>53</sup> Kunhã Ysapy e eu fomos passar um dia em Itaporã, um município próximo de Dourados, para ela mostrar-me os monumentos daí.

<sup>54</sup> Líder político indígena.

fala –embora desde um lugar concernente à mesma–, relato uma resposta dada pelo artista chileno radicado em Nova Iorque Alfredo Jaar (2022) no simpósio *Who tells y/our story*, após ele ter compartilhado o projeto *We shall bring forth new life (Umashimenkana)*, de 2013. Ao lhe perguntarem que autoridade ele possuía para produzir obras artísticas sobre um sítio sensível a ele alheio –Hiroshima<sup>55</sup>–, Jaar disse<sup>56</sup> ser, para ele, um problema solucionável pelo tipo de mundo que ele deseja ver existir –ou, melhor, viabilizado pela postura dele.

O artista explicou interessar-lhe uma realidade com pessoas livres para se dedicarem a, relacionarem-se com, e abordarem o que nelas desperte interesse, pois lhe parece atroz imaginar –e fomentar a construção de– uma realidade repleta de “grades”, na qual a gente, “prisioneira”, só pode materializar publicamente a exposição –e partilha– de “certos” temas, circunscritos nalguma –e prescritos por alguma– norma –ou forma–, a reprimir o comportamento político –e a agência– da postura humana no mundo. Complemento essa ideia com uma inspiração advinda da noção de parentesco (Pereira, 2004) Kaiowá e Guarani, pois, nesses grupos, tradicionalmente, as pessoas constituem coletivos segundo afinidades pessoais referentes a perspectivas comuns perante a vida, e não por heranças genéticas ou culturais. Essa noção, portanto, permite a quaisquer pessoas serem parentes, desde uma decisão consciente e não arbitrária ou fortuita.

Com isso, se pela lógica ocidental, a minha relação com os Kaiowá e Guarani deve-se à minha condição de brasileira –de identidade parcialmente indígena– e de paulistana a viver em Portugal –a usufruir de benefícios resultantes do genocídio e usurpação de povos originários–, pela Kaiowá e Guarani, o maravilhamento que me surpreendeu no processo de conhecer essas culturas é apto a constituir um parentesco<sup>57</sup>. Creio, com isso, que o esclarecimento de Jaar funciona numa sintonia relacionável com a do parentesco Kaiowá e Guarani, a qual permite questionar, até que ponto esse artista está distante da trágica ocorrência em Hiroshima e, até que ponto, o seu lugar de existência –ou de fala– é transpassado por questões que tocam essa atroz ocorrência.

.

---

<sup>55</sup> Cidade arrasada por uma bomba atômica lançada pelo governo dos Estados Unidos em 1945.

<sup>56</sup> Escrevo aqui, do meu modo, o que retive dessa resposta do artista.

<sup>57</sup> Cf. os esquemas em árvore e em rizoma no trecho *Identidade e ser em Autoexílio: esquemas* do subcapítulo *H.2.1) Conceituação de «Autoexílio»*.

## “Carne” ou conceito histórico, disciplina da arte e alienação

A questão sobre sujeitos iniciados e não-iniciados no espectro da arte de poder global, relaciona-se com um outro enredo do monumento, pois mesmo que ele exista num espaço público, sendo observado por pessoas com variados níveis de consciência com respeito a estarem ou não a usufruir arte, a noção dessa categoria arraiga-se no âmbito artístico-ocidental. Com isso, despontam-se diferenças entre essas perspectivas incidentes: ao poder essa obra, mesmo sem efetivamente ser um marco da invasão Kaiowá e Guarani a Lisboa, ser interpretada como a discursar sobre essa invasão, torna-se evidente que a anteriormente comentada “estratégia de inversão” é válida somente como um jogo simbólico, exclusivo ao mundo artístico e das ideias. Isso, não por essa peça artística ter o seu poder de agência (Gell, 1988) anulado ou constrangido, tampouco se trata de um problema na sua conformação.

Esse lapso insta sobre a receção das e dos, segundo Panofsky (1991: 36), observadoras e observadores “ingênuas” e “ingênuos”, as e os quais ignoram ser fato a inexistência, na realidade, de tal coisa material humana destituída de “carne” (Merleau-Ponty, 2003), *i.e.*, de “conceito histórico” –o qual se “baseia (...), obviamente, nas categorias do espaço e tempo” (Panofsky, 1991: 26). Embora esse hipotético monumento referente à invasão Kaiowá e Guarani a Lisboa denuncie um incontestável fato histórico, analisá-lo sem dimensionar o biopoder da disciplina (Foucault, 1999) –artística– que permite a sua instituição, manifesta um automatismo cego com respeito às estruturas forjadas pelo domínio europeu à mundivisão humana. Essa ponderação, portanto, é pertinente à definição transcultural da arte<sup>58</sup>, já que a apreciação de um monumento enquanto peça artística protagoniza uma postura construída no enredo que disciplinou –e criou– a arte, pois nos primórdios dos monumentos não estão peças artísticas, se não, estelas funerárias, *i.e.*, marcos a indicar o sepultamento de pessoas e a servir de elo para quem as desejasse velar, contatar etc.

Com isso, ser consciente sobre a artificialidade da arte é uma maneira de não ignorar a presença da “carne” (Merleau-Ponty, 2003) –do conceito histórico (Panofsky, 1991). Esse viés elucidativo é devedor do século XIX, denominado “o século da história” por encontrar “prazer no descobrimento e na observação carinhosa do fato real e único”, sendo “O estabelecimento muito preciso de um fato histórico (...) sua pretensão mais

---

<sup>58</sup> Cf. o segmento *Arte: uma perspectiva transcultural* do subcapítulo *B.1*.

desejada”. Para esse objetivo ser concluído, portanto, é reconhecido em objetos, textos etc. –ou seja, em documentos– o valor histórico (Riegl, 2014: 44), já que “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (Le Goff, 2013: 495). É nesse compêndio que Michel Foucault (1987) propôs, em *A Arqueologia do saber*, uma relação entre documento e monumento, a qual foi posteriormente resgatada por Panofsky (1991): “Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (Le Goff, 2013: 495).

A esse enfoque, que permite identificar no mais ínfimo vestígio humano um traço da história, soma-se o valor de antiguidade surgido no século XX, quando se levanta

(...) poderosamente a história da civilização, para a qual os menores e, simplesmente, os menores objetos, podem ter um significado que se encontra na convicção histórica de que para a evolução e por vontade da evolução, o elemento mais insignificante adquire um valor objetivo em relação ao seu material, seu desenvolvimento de trabalho, sua destinação. (Riegl, 2014: 44)

Com isso, análises artísticas articuladas estritamente em planos ficcionais e poéticos, dada a condição *sine qua non* da arte como matéria reveladora de um espaço-tempo humano na Terra –ou fora dela–, são incompletas e, por isso, sob o prisma da presente investigação, insuficientes. Utilizar, na apreciação de objetos artísticos, somente discursos em patamares não explicitamente lógico-concretos –não-históricos ou não-evolutivos, segundo os termos do historiador da arte austríaco Alois Riegl (2014)– manifesta uma ausência de consciência quanto –ou de importância dada– ao sentido e poder da arte com respeito à realidade humana ordinária –revelando, portanto, um estado alienado. Guy Debord (2005: 91-92) apreende com clareza essa situação, ao diagnosticar a alienação espacial dizendo que a sociedade, que separa uma subjetividade da atividade –entendida, aqui, inclusive como a mental– realizada pelo respetivo sujeito, termina por separar o sujeito do seu próprio tempo<sup>59</sup>.

Ou seja, ao ser uma obra artística apreendida apenas num âmbito poético –ressalvando-se quem mobiliza conjunturas políticas desde equacionamentos poéticos, já que esse ato reúne subjetividade e ação, *i.e.*, fomenta uma compreensão da própria vida num próprio tempo–, ignora-se o papel político da arte, fazendo da relação com a mesma

---

<sup>59</sup> Vide o subcapítulo B.2) *O movimento ao Autoexílio na arte*.



momento para momento” (Riegl, 2014: 35). Segue-se, a isso, que a trama histórica que diagnostica o nexo da elaboração do presente monumento –o seu valor de atualidade– é dado, justamente, por uma pessoa metropolitana, formada –e de vida concebida– sob preceitos ocidentais num país oriundo de um processo de colonização, que exercita, ao debruçar-se sobre as culturas originárias do seu território natal, autoexilar a sua prática artística e, conseqüentemente, valores e modos de pensar e de ser que marcam o seu estilo de vida. É, portanto, um objetivo, o presente monumento ser transparente quanto à circunstância de sua projeção.

### Dualismo em desequilíbrio e inclusão

A obra de arte pública sobre a qual aqui se discorre, ao ser um trabalho artístico referente a povos originários, incapaz de efetivamente partilhar de um cotidiano tradicional indígena, pode ser apreendida pela operação que Viveiros de Castro capta da

(...) ideia de dualismo em desequilíbrio, com a qual Lévi-Strauss caracteriza a mitologia gemelar da América<sup>61</sup>, (...) absolutamente central porque tira do dualismo de Lévi-Strauss seja a interpretação estática e equipolente, seja a interpretação dialética que implica uma síntese conciliatória. (...) Ainda que se possa dizer que são dois estruturalismos contraditórios, que ora ele fala uma coisa ora outra, eu diria que há uma linha fundamental, e que essa linha é a linha menor, a linha do desequilíbrio, da imperfeição, da assimetria constitutiva do real. (Lagrou e Belaunde, 2011: 18-19)

Ou seja, enquanto a comentada invasão Kaiowá e Guarani a Portugal dispõe uma interpretação estática e equipolente, a inversão meramente simbólica no âmbito artístico viabiliza uma síntese conciliatória que inclui e integra culturas originárias na instituição artística –o que revela um resultado comparável ao buscado quando indígenas foram impingidas e impingidos a serem tragadas e tragados pela “civilização”. Essas equações –de invasões e inversões real e simbólica– requereram, para serem determinadas, de um polo de atração –no caso, ocidental–, o que as torna alinhavadas por relações desiguais.

---

<sup>61</sup> Esse assunto é um dos enredos predominantes de um texto encontrado nos apêndices: *H.5) Encruzilhadas Língua-Terra (Encrucijadas Lengua-Tierra / «Language-Land Crossroads»)*.

Isso indica uma impossibilidade de trabalhar-se no âmbito mundano intercultural conforme ideais de simetria, pois:

Dados dois termos, eles nunca serão iguais entre si, haverá sempre um desequilíbrio. Tenta-se resolver esse desequilíbrio multiplicando os dualismos, aproximando-se do real e nunca se consegue chegar. (...) A aproximação do real pelo pensamento é interminável, não vai chegar nunca a coincidir com o real. A condição da significação é a não-coincidência entre o pensamento e o mundo. (Lagrou e Belaunde, 2011: 18-19)

Essa citação do modo acima circunscrito realiza um “voo”, que vai da elaboração sobre uma fórmula-resposta a um constructo histórico, à relação entre a realidade e o pensamento. Enquanto uma situação refere-se ao ser o desenrolar das situações, no espectro real, assimétrico, a outra esclarece que, por mais que a inteligência humana se aprimore em efetivar-se na realidade, os liames entre o mental e o real são marcados por fendas. Com isso, as duas conjunturas exemplificam a inter-relação de pares não inversamente proporcionais, não dicotômicos e de reciprocidade não equilibrada. Como o presente caso é incapaz de articular uma solução simétrica ideal, o presente monumento conclui uma corporificação –de temática– evidentemente indígena num espaço de Lisboa dominado por uma narrativa de poder. Com isso, essa peça outorga soberania simbólica a povos originários, fraturando o imaginário imperial português de modo a ultrapassá-lo pelo da coexistência de uma diversidade cultural autónoma.

Convém recordar que esse enredo, síntese do movimento ao Autoexílio, numa dimensão macro reverbera na micro, a qual caracteriza o funcionamento social mobilizado pelas cosmovisões Kaiowá e Guarani<sup>62</sup>. Isso, pois essas culturas, mesmo apresentando esquemas gerais definidos, entendem-se como conformadas por pessoas vivas e ímpares, com suas próprias personalidades em constante transformação. A essa noção participe dos modos Guarani de ser, o antropólogo brasileiro especialista nos povos Kaiowá e Guarani, Levi-Marques Pereira (2010a: 7), chama de “dinamismo característico” dos *tekoha* (território que permite a manutenção do ser originário). Essa dinâmica, portanto, ao auferir uma agência indígena no presente monumento, é evidentemente propensa à constituição de uma realidade intercultural (Mignolo, 2007b), em contramão do vislumbre eurocêntrico de um ideal unívoco a ser atingido. Com isso, um monumento aos Kaiowá e Guarani em Lisboa fragmenta a lógica do poder de cunho

---

<sup>62</sup> Esse assunto está tratado no segmento *Conformação identitária e de estados em Autoexílio: processos* do subcapítulo *H.2.1.*

colonial –e imperial– para instaurar, mesmo que simbolicamente, um território plural. É por isso que Belém é a zona escolhida para tanto, já que nela prima uma retórica imperial –e colonial.

O propósito dessa constatação, aqui, não é posicionar-se contra a vivência ou participação de indivíduos indígenas em instituições ou em quaisquer outros ambientes ocidentais, quer seja num apartamento a servir de moradia<sup>63</sup>, já que o presente pleito é pela liberdade individual de se viver onde e como se quiser. O ponto em flexão, mais bem, é que a ideia de «inclusão» contempla um estrato “superior” que permite o ingresso de “inferiores”, refletindo uma relação desigual entre pessoas em dominação e em subordinação (Guha, 1997: 20). O teor deste trabalho, por sua vez, incorre numa plena autonomia das pessoas indígenas –e de quaisquer outras gentes– quanto à decisão sobre onde –e como– desenvolver cada próprio percurso de vida, podendo inclusive estar esse «onde» no universo ocidental –o qual deve constar, apenas, como uma das opções e não como a única disponível. Embora seja praticamente inconcebível um Ocidente sem “minorias”, articulo essa ideia para clarificar o ambiente utópico da questão em pauta.

À partida, a inclusão é um elemento fundamental a constar na “normalidade” ocidental, para que não-brancos e não-brancas possam optar por, ou negar-se a, ocupar espaços dessa sociedade. Isso, por si só fomenta a suplantação da colonialidade do poder, já que:

La crisis de la Colonialidad Global del Poder, y el debate y la lucha por su Des / Colonialidad, han mostrado a plena luz que la relación social de dominación / explotación fundadas en torno de la idea de “raza” es un producto de la historia del poder y de ninguna cartesiana “naturaleza”. (Quijano, 2014: 858)

.

### **Confinamento, “monumento” e documento**

Conforme visto, mesmo com o intuito de impelir a mundivisão ocidental a transformar-se no tocante à abertura a “outras” e “outros”, o cerne do monumento em questão não é incluir indígenas na instituição artística, por mais que ele dê visibilidade

---

<sup>63</sup> Essa sentença advém de um indivíduo a criticar, nas minhas redes sociais, a política brasileira indígena Sônia Guajajara, ao dizer ser ela uma “indígena de apartamento”.

num domínio afim –o da arte pública, o qual, no caso de um monumento, é institucional–, aos e às Kaiowá e Guarani –fato que, *per se*, apoia o pleito indígena. A força motriz à criação dessa obra advém de uma artista que se debate contra as “paredes” do âmbito da arte, que circunscrevem a sua prática artística, numa procura por libertar-se desse espaço confinado. Ora, as e os Kaiowá e Guarani, destituídos de espaço adequado –*tekoha*– para manter o estilo de vida tradicional, têm a falta de terra como empecilho mister à manutenção da cultura ancestral, sendo o termo «confinamento» “*de los más actuantes en la movilización indígena de hoy día*” (Larín *et al.*, 2022: 116).

Outorgado pelo indigenista brasileiro Antônio Brand em 1993<sup>64</sup>, ele é “utilizado pela maior parte dos estudiosos do processo histórico recente destas comunidades” para versar sobre um “processo de perda do controle territorial” que leva a uma “gradativa perda da autonomia política de muitas comunidades” (Pereira, 2010b: 117). Essa escassez de território, conseqüentemente, dificulta a manutenção das práticas que dão sentido ao modo de ser Kaiowá e Guarani, o que leva à inibição da existência de artefactos, construções e eventos tradicionais. Essas produções, por sua vez, transmitem posicionamentos políticos, já que:

Um objeto feito pelo homem (...) exige ou não para ser experimentado desse modo, pois tem “intenção”. (...)

Os objetos feitos pelo homem (...) podem dividir-se em duas categorias: veículos de comunicação e ferramentas ou aparelhos. O veículo ou meio de comunicação obedece ao “intuito” de transmitir um conceito. A ferramenta ou aparelho obedece ao “intuito” de preencher uma função (...).

A maioria dos objetos que exigem experiência estética, ou seja, obras de arte, também pertencem a essas duas categorias. (Panofsky, 1991: 31)

Com isso, a dificuldade de produzir cultura, e não de reproduzir uma a si alheia, imbrica-se diretamente na perda de autonomia política, e vice-versa. Contudo, diferentemente do especialista em iconografia e iconologia –que, ao dizer “No caso de uma obra de arte, o interesse na idéia é equilibrado e pode até ser eclipsado por um interesse na forma” (Panofsky, 1991: 31-32), indica pensar «ideia» como «função», e «forma» como «arte»–, a relação entre as intenções estética e funcional que aqui se coloca não se pauta numa atenção especial quanto à forma, se não, no modo como uma forma corresponde a uma ideia, e no modo pelo qual ambas, imiscuídas, situam-se relativamente

---

<sup>64</sup> “Según Pereira (2010: 117), el término fue acuñado por Brand (2007). Pero, en la bibliografía de Pereira (2010), consta apenas, de Brand, la disertación de Maestría (1993) y la tesis de Doctorado (1997). Siendo el título de la disertación O confinamiento e seu impacto sobre os Pai-Kaiowá, se presume que el uso del término confinamiento fue otorgado en el año de 1993” (Larín, 2022: 116).

a uma intenção humana de entremear-se à “carne” (Merleau-Ponty, 2003) de sua própria existência.

Muitas obras artísticas, por mais não-funcionais que aparentem, ao se preocuparem estritamente com a forma, segundo as demarcações aqui dispostas, não são arte. Porém, assim como não há gesto humano destituído de função –sendo essa «função» sopesada não como algo útil (Krenak, 2020), se não, como o sentido dessa existência na realidade em que é partícipe–, não há vestígio humano isento de protagonismo e de posicionamento político, o que torna qualquer signo humano um documento e um “monumento”, além de uma interface ideológica. Sob essa perspectiva, se um “monumento” não precisa ser uma obra de arte, e se quaisquer elementos culturais podem ser um “monumento”, os “monumentos e documentos individuais só podem ser examinados e classificados à luz de um conceito histórico geral, ao mesmo tempo que só se pode erigir esse conceito histórico geral com base em monumentos individuais” (Panofsky, 1991: 28-29). Essa compreensão do estudioso alemão Erwin Panofsky com respeito ao “monumento”<sup>65</sup> e ao documento, esclarece-se assim:

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam idéias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. (Panofsky, 1991: 24)

Segundo essa definição, esses signos e estruturas podem ser “monumentos” ou documentos, a depender de sua localização num sistema de estudo. Nesse panorama, o objeto que se investiga equivale ao “monumento”, e os signos e as estruturas que participam transversalmente da pesquisa, ajudando a esclarecer esse mencionado “monumento”, são os documentos. Por exemplo, se esta tese é entendida enquanto centrada num artefacto das culturas Kaiowá e Guarani, esse artefacto é o “monumento” e o restante dos elementos abordados, os documentos. Por outra via, se o enfoque deste trabalho recai no monumento inspirado em culturas indígenas sobre o qual aqui se reflexiona, os próprios artefactos Kaiowá e Guarani tornam-se documentos, e não “monumentos”. Independentemente de ser, essa última, a “cosmografia” deste trabalho, a noção de “monumento” é invariavelmente regida pela monumentalidade:

---

<sup>65</sup> Opto por diferenciar «monumento», enquanto obra de certa dimensão no espaço público, de «“monumento”», sob o sentido amplo apreciado por Foucault (1987) e posteriormente por Panofsky (1991).

I adhere to Panofsky's insight into the duality of the object of humanistic study and propose to elaborate this duality further by elevating the terms monument and document into the qualitative abstractions of monumentality and documentality. (...) We can easily see that by monument Panofsky does not mean only a certain kind of metal or stone structure, a memorialization of a great event. Conversely, Panofsky does not mean by document a piece of paper only, with writing on it. (...) The reversible nature of the "records left by man" is a condition of possibility for their study, whatever name we choose to give to this study. (Guillory, 2016: 23)

No presente estudo, portanto, o monumento sobre o qual se pondera, inspirado nas culturas Kaiowá e Guarani, é também o "monumento" desta investigação. Nessa formulação, há um paralelismo entre um monumento –obra artística– com o seu poder político enfraquecido, por estar encarcerado nos domínios da arte, e dois grupos culturais originários de autonomia política enfraquecida, por existirem num estado de confinamento. Pode-se, destarte, sumarizar-se que a perda de território acarreta na perda de potencial autónomo-político, já que em ambos casos a asfixia espacial inibe a capacidade de protagonismo e ativação intencional. Com isso, outorgar a condição de "monumento" a silêncios encontrados pela história possibilita a desestruturação da narrativa dominante (Certeau, 2000), já que, para tornar um vestígio um "monumento", é necessário proporcionar-lhe algum espaço, quer seja simbólico.

No que concerne à conjuntura do presente "monumento", essa monumentalidade imaterial resulta na evidenciação de constructos da história –ocidental– pré-concebidos como "occos", o que indica a necessidade de tratar as culturas Kaiowá e Guarani com consistência. Já essa condição num monumento, numa obra artística no espaço público, enquadra uma dimensão colonizadora implicada na tipologia em questão. Ao marcar – simbolicamente– um território "outro" em meio a um arredor imperial, repleto de obras que reverberam as colunas fincadas por Portugal aquando da colonização de certas regiões do planeta, o monumento em questão pertence ao âmbito ocidental da arte. Mesmo se mostrando com um potencial enfraquecido, ao ter a sua monumentalidade apreendida enquanto arte contemporânea, ele institui, não uma invasão, mas uma presença Kaiowá e Guarani em Portugal –o que, por sua vez, descortina uma dimensão onde esses povos originários podem autoexilar-se, inclusive, no território do colonizador.

.

O gesto de uma pessoa dotar atenção a algo –de auferir um valor de atualidade a algo, de atualizar o valor de algo–, inscreve-se na intenção que consta nos primórdios do monumento. A palavra «monumento» deriva do substantivo em latim «*monumentum*», utilizado para designar um monumento comemorativo. «*Monumentum*», por sua vez, origina-se do verbo «*monere*»,

(...) exprimant une attention sollicitée, une pensée tournée vers le passé mais aussi un avertissement dirigé vers le futur, une monition contre l’oubli. Ce verbe est dérivé de la racine indo-européenne *men*, désignant tout phénomène de pensée, qu’on retrouve dans «*mental*», «*mensonge*», «*mention*», «*démence*» et «*commentaire*». (...) Le monument est donc un signal pour la mémoire, un moniteur du souvenir, presque un monstre de l’idée fixe (...). (Vallet, 1991: 21-22)

Os termos «monitor» e «monstro» foram mantidos na citação anterior por terem como raiz «*moneo*», presente ativo de «*monere*», sendo monitor, segundo o historiador das religiões francês Odon Vallet (1991: 22), uma pessoa que adverte, e monstro, um deus que solicita atenção a um fato prodigioso. Com isso, as noções implicadas por *monere* e *moneo*, reúnem uma incidência do passado no presente, com um chamado à racionalização quanto ao futuro, e algo que se reitera, que se repete, que se afirma num ambiente cultural específico –ou, a depender do caso, algo que se quer em reiteração, em repetição, em afirmação numa determinada ambientação sociocultural.

Moreover, we need not understand this past as only behind us; it may be ahead of us, in the notional future that constructs our present moment as the past of some future. Humanities scholars study objects in the present too, because they can make an assumption about the calling of the object to a future present, when the object in question will fully manifest its dual nature as monument and document. It does not matter, finally, that all of these callings can be exposed for their fictional agency, that we must impute to the object its capacity to call to us over a gap in time. What matters is that we experience this calling in the present; what we human beings have made and done and thought returns to us with a demand. We feel it right to answer and that if we fail to respond, the calling will only become more urgent, a warning. This is the other meaning of *monere*: to warn. (Guillory, 2016: 22)

No caso do monumento em enunciação, essa atenção pode ser convocada por dois “monstruosos” avisos algo antagônicos, mas convergentes, um de morte e outro de vida. No primeiro registro, relativo ao valor de antiguidade, esse monumento parece mais ser uma ruína, um resquício de algo que outrora existiu com uma razão de ser original. Ao estar num espectro artístico-ocidental uma obra que aparenta ser um “monumento Kaiowá

e Guarani”, ela automaticamente remete a tantos artefactos que foram retirados de contextos cotidianos indígenas para terem o seu protagonismo original estancado e anulado, passando a, em vitrinas de museus, ser objetos à curiosidade de pessoas educadas sob parâmetros instruídos pelo Ocidente. Observar a peça com esse aspeto “morto” tende à presunção de estar a respetiva cultura “morta”, não mais existente, suplantada pela colonização europeia, já que

(...) toda colonización se traduce a más o menos largo plazo en la muerte de la civilización de la sociedad colonizada. Pero podríamos decir que, si la civilización nativa muere, el colonizador la reemplaza por otra, por una civilización superior a la civilización nativa, que es precisamente la suya. (Césaire, 2006: 52)

Essa razão –humanista– sobre o ser “evoluído”, “não-bárbaro”, “não-feroz” e “divino”, alinhavou o processo de colonização da região hoje chamada de Brasil desde as primeiras investidas portuguesas –com destaque à crença da Companhia de Jesus, que iniciou os trabalhos na região em 1549 (Leite, 1993: 4), quanto ao papel benéfico que desempenhava na “salvação” de almas indígenas–, passando pela conformação do Regime Republicano brasileiro –com a criação de estratégias de cunho militar como o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN) em 1910– e, mesmo sendo já expressivamente reconhecida como ultrapassada, remanesce até os dias de hoje –por exemplo, com o Supremo Tribunal Federal (STF) sob a “forte pressão dos setores ruralistas, das Forças Armadas e do governo Bolsonaro” (Nunes; Sanz, 2021), e até com o veto do atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o qual não impediu a aprovação da tese do marco temporal, através da qual a demarcação de terras indígenas no país deixa de considerar uma efetiva ancestralidade para pautar-se no fato de os grupos em questão estarem, ou não, assentados em determinado território no ano de promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil (2023) de 1988.

Esse *script* é algo generalizado em países colonizados, e se percebe também, por exemplo, no território ocupado pelos Estados Unidos da América:

Land use issues in the Southwest merge past and present, and Native people resist their relegation to ‘pre-history’ to claim their place on the treadmill of a continuous present. Native claims to traditionally sacred spaces have been particularly controversial. Graves continue to be destroyed by looters and developers, along with rock art and other sacred sites that are often embedded in or embodied by nature itself. “Tribes are battling all over the country to protect sacred sites”, says Andy Baldwin, a lawyer for the Northern Arapaho. “The number of sites are just shrinking. This is an effort to hang on almost by our fingernails to what’s left.”

It is ironic that this country, founded on the notion of religious freedom, denies such rights to the First Americans. From the moment of contact, then conquest, through the 1930s, indigenous religions were officially discouraged and outlawed, even on reservations. The American Indian Religious Freedom Act, signed by President Carter in 1978, was a step in the right direction, but it is so generalized that it has proved legally toothless in the face of powerful economic interests, such as the flooding of sites sacred to Cherokee by the Tennessee Valley Authority. Site protection “can be obtained only through prevention of the proposed activity, as opposed to modification,” says attorney Jack Trope. (Lippard, 2014: 47-48)

Um relato do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss sobre uma fala de Luís de Sousa Dantas dispensa maiores digressões quanto à explicitação do nível de ignorância – ou, mais exatamente, monstruosidade – que pode atingir-se com a crença numa, e defesa de uma, cultura – ou num, e de um, biótipo humano – enquanto mais evoluída, “superior” e merecedora de melhores condições de vida – ou, até, de um direito à vida negado (Foucault, 2004) aos ditos e às ditas “inferiores”:

Fiquei, pois, muito surpreendido quando, durante um almoço a que Victor Margueritte me havia levado, ouvi, da boca do embaixador do Brasil em Paris, a “nota” oficial: “índios? Ai! Meu caro senhor, já desapareceram há muitos lustros! Oh! é uma página bem triste, bem vergonhosa, da história do meu país. Mas os colonos portugueses do século XVI eram homens ávidos e brutais. Como censurar-lhes ter participado da rudeza geral dos costumes? Eles agarravam os índios, amarravam-nos às bocas dos canhões e esfaqueavam-nos vivos, a tiros. Foi assim que os destruíram, até ao último. O senhor, como sociólogo, vai descobrir coisas apaixonantes no Brasil, mas deixe de pensar em índios, pois não mais encontrará nenhum...”

Quando evoco hoje em dia essas palavras, elas me parecem incríveis, mesmo na boca dum granfino de 1934 e, lembrando-me a que ponto a alta sociedade brasileira de então (felizmente, mudou depois disso) tinha horror de qualquer alusão aos indígenas (...). (Lévi-Strauss, 1957: 44-45)

Esse olhar sobre o monumento em questão, enquanto “morto”, reverbera o mito de serem os “índios” coisa do passado, de terem os “índios” desaparecido. Clamando, ao mesmo tempo, pela instituição de visões de mundo como as dos povos Kaiowá e Guarani, que prezam pela perpetuação da biodiversidade, o outro “monstro” deste monumento avisa sobre o risco de falência da humanidade devido às atuais trágicas condições ambientais. Por isso, é mister que o presente monumento transpareça essa história, do Brasil entreverada pela portuguesa, que fecundou imaginários nacionais de terror – uma «cultura de terror» (Taussig, 1984) –, afligindo, “naturalmente”, pessoas originárias. Ailton Krenak, por exemplo, “Uma das principais lideranças ameríndias do Brasil desde a década de 1980, (...) comenta sobre o seu contato com a realidade do ocidente” (Larín, 2019b: 49):

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: 202-203)

Se bem que seja certo terem sido, inúmeras culturas originárias, exterminadas, é também evidente, devido à crescente organização de indígenas para interferir na política nacional – a qual ocorre no Brasil desde os anos 1970 e na América Latina desde 1910 (Bonfil Batalla, 1983) –, que essas pessoas existem e que, simplesmente, não vão deixar de existir. Essa força progressiva dos povos originários tem sido sublevada junto à crise pela qual passa o modo de ser ocidental (Césaire, 2006), na qual se torna irrefutável que a primazia do acúmulo de bens e de poder, às custas da exploração de recursos humanos e naturais, constrói um atalho ao fim dos tempos dos homens e das mulheres na Terra – além de desgraçar muitas existências pelo globo. A presente peça artística, com isso, não visa apresentar um objeto “morto” de uma cultura “morta”, se não, versar sobre a necessidade da humanidade, em geral, R-Existir (Porto-Gonçalves, 2006: 51) junto a povos que seguem a resistir à globalização do estilo de vida eurocêntrico.

Assim sendo, essa peça reverbera um valor de antiguidade imbricado num de atualidade, recaindo então no “valor volível de memória ou de comemoração”, o qual “pretende nada menos do que a imortalidade, o presente eterno, a essência incessante” (Riegl, 2014: 63). Desse modo, ela eclipsa a noção de evolução com a de atualização, evidenciando o valor de atualidade dos ensinamentos antigos indígenas e fazendo uma – “monstruosa”, porque monumental, e é aqui que se faz necessária a instauração do presente discurso num monumento – reverência ao sentido – atual – das coisas sagradas – e dos cantos sagrados (Clastres, 1990) – Kaiowá e Guarani. Essa obra, portanto, inspira – e aspira – espiritualidades originárias no âmbito artístico-ocidental, e fá-lo num ponto coincidente entre o objetivo dessas culturas materiais indígenas e o de monumentos caracterizados pelo valor volível de memória ou de comemoração, já que

(...) o valor intencional de comemoração tem esse objetivo desde o início, ou seja, o objetivo de, desde a ereção do monumento, nunca deixar, de certa forma, que um momento faça parte do passado, permitindo que permaneça na consciência das gerações futuras, sempre presente e vivo. Essa terceira classe de valores de memória apresenta assim uma ligação evidente com os valores de atualidade. (Riegl, 2014: 63)

“Com efeito, o atributo histórico não reside na materialidade das ruínas de” construções “ou nos restos de” objetos e utensílios, “mas sim no facto e na forma destes artefactos reproduzirem momentos e conteúdos históricos de um encadeamento histórico ao longo do qual a identidade” de um povo “foi adquirindo consistência” (Aires-Barros, 2003: 262). No caso do presente monumento, é a identidade dos povos europeus, assim como a de povos como o brasileiro, que se mostra adquirindo consistência universal pelo confronto com a espiritualidade ecológica e humana indígena. O fato “prodigioso” a ter-se atenção, portanto, é o fraturar-se pelo impacto da conscientização com respeito aos “monstros” ocidentais, cerzidos com “trapos” de corpos vivos massacrados, tratados pelo patriarcado como se não fossem parentes (Haraway, 2016).

.

### Interface dupla assimétrica, autenticidade e evolução

A interface dupla do monumento sobre o qual aqui se pensa, a servir aos Kaiowá e Guarani como uma guerreira ou um guerreiro a lutar pela causa indígena, e aos povos português e brasileiro como um objeto relacional (Clark *et al.*, 1980) à estruturação do *self*—junto ao processamento de pesados pesares históricos—, aglutina-se numa plataforma comum. Com isso, embora com múltiplos traçados —e disponível a diversas relações—, ela implica —porque o presentifica— o ser possível da constituição de um cenário social híbrido (Vidal, 2002). Nesse, diferenças nas maneiras de viver interagem sem práticas de maus-tratos e exploradoras, ao Bem Viver (Acosta, 2010) e ao viver bem em geral. Para tanto, é necessário ser dado claro o deprimente resultado de posturas discrepantes, pendentes a vítimas e violadores, sem todavia esquecer que, com respeito às parcelas subalternizadas (Gramsci, 1992), o trauma histórico não é possível de ser suturado.

De fato, não pode sê-lo também no que concerne às componentes “privilegiadas”, mesmo que num tom de arrependimento, pelo que urge ser ciente desse traumatismo para empreender vias “outras” de tratamento e articulação. Caso contrário, não há cura —ou,

mais exatamente, procedimento transformador. Esse esclarecimento pode ser diagnosticado consoante à capacidade de reconhecer a brutalidade vivida por diversos elementos de “outras” culturas materiais, no processo de passarem a habitar acervos e coleções. Isso, pois a “normalidade” ocidental anestesiou, e até cegou, capacidades de vê-los consoante às circunstâncias que os retiraram de um ambiente culturalmente vivo para estarem expostos assepticamente como “cadáveres”. Com isso, a presente obra de arte pública parecer um autêntico elemento das culturas materiais Kaiowá e Guarani, apenas trasladado do seu contexto original, não faz aqui sentido, devido à ainda hoje prevalecente tendência, de ver esses “objetos-sujeitos”<sup>66</sup> tornados objetos como uma coisa interessantemente “exótica” (Todorov, 2007).

Em minha vivência na região de Dourados, ficou patente ser importante eu dar visibilidade às culturas Kaiowá e Guarani atentando-me às próprias formas das mesmas. Quiçá isso pareça óbvio, mas sabê-lo foi fruto de um considerável processo. Mais adiante<sup>67</sup> serão partilhadas indicações de sujeitos dessas culturas que tornam o presente projeto de monumento uma coautoria. Eu mesma, que conheci essas cosmovisões por vontade própria durante a presente investigação, necessitei de um certo grau de empenho para sentir alguma familiaridade com “algo” desses povos. Embora eu pudesse, com base nas indicações que recebi em campo, reproduzir em Lisboa algum elemento material Kaiowá e Guarani, essa não seria uma reprodução autêntica ao ser lida e vivida de “outros” modos, por mais “interessantes” que fossem. A aparência de “pureza” cultural a olhos estrangeiros mascara violentos atos, pelo que, como já dilucidado, é necessário que a peça exponha de um modo nítido a instância colonizadora, para viabilizar uma indubitável autocrítica.

Na região de Dourados, onde vivem os povos Kaiowá e Guarani aqui em causa, seria factível um monumento no meio urbano similar ao que aqui se pensa, dado o preconceito generalizado com respeito a pessoas indígenas. Na RID, embora ela esteja bastante urbanizada, pessoalmente não me parece favorável instituir mais elementos – invasivos – da cultura do homem branco. Ainda assim, mesmo esse espaço indígena carece de autoestima quanto ao impressionante – digo assim, porque assim o percebo – modo de ser e de viver originário. Isso é algo urgente de ser trabalhado, pois é mesmo triste ver uma exuberante cosmovisão rebaixada e virada uma vergonha (Caminha, 2000).

---

<sup>66</sup> Esse termo advém da minha própria perspectiva.

<sup>67</sup> Não somente, mas principalmente, nos apêndices.

Infelizmente, isso é altamente compreensível dado uma cultura de poder –impostora– ter-se imposto, por quaisquer modos, como aquela na qual melhor se pode viver.

A audiência-alvo do monumento aqui em pauta, portanto, são pessoas com a mente dos “brancos”, o que é obviamente coerente ao território de instauração da peça. Espectadores com a já discriminada consciência terão também uma relação com o mesmo, mas numa instância de convivência e celebração recíproca. Essa lembrança sobre a existência vivente<sup>68</sup> dever-se ao estar juntos e juntas, foi menosprezada –esquecida– no enredo protagonizado por pessoas que se viram como ricas por possuírem um minério amarelo (Machado Araújo, 2018). Essa condição mnemónica, ao reverberar a do valor histórico, constitui um património cultural, sendo que tanto signos materiais quanto imateriais podem ser um património cultural (Aires-Barros, 2003: 262). Nisso, tem-se um valor de cultura. A transformação da lucidez indígena num valor à história da cultura ocidental é, pois, um intuito do presente monumento, sendo a sua efetiva construção uma evidência dessa noção ter-se embrenhado no firmamento do poder.

Por sua vez, esse percurso esclarece haver ideologização num património cultural, já que esse último, ao representar “um momento determinado de uma cultura, carrega consigo uma mensagem peculiar: uma manifestação de poder, uma manifestação moralizante, etc.” (Aires-Barros, 2003: 263). Sendo assim, o monumento aqui tratado visa atualizar a memória indígena, demonstrando o seu estado vivo e em interação com outras culturas. Quanto à do Ocidente, ela mantém-se num espectro evolutivo que lhe condiz, sendo a impregnação do valor da “alma” indígena um índice de sua evolução – mesmo que destinada a desconstruir a característica noção de “progresso”. Essa presença do modo de ser ocidental em “evolução”, conseqüentemente, insta num monumento que não representa a colonização da cultura ocidental pela indígena, se não, a coexistência de ambas culturas em reciprocidade (Temple, 2003). Enquanto povos indígenas foram impedidos de ignorar a presença dos brancos, no presente momento torna-se mais e mais difícil aos brancos ignorarem a presença indígena. Ainda assim, incorporar a alma indígena é, aos brancos, uma praxis (Gramsci, 2023) facultativa. Por isso, o poder, infelizmente, segue ainda nas mesmas mãos.

---

<sup>68</sup> Termo utilizado na região de Dourados por gaúchos e seus descendentes.

## Devir Kaiowá e Guarani, e Terra híbrida

Tomando em conta a ponderação de Ailton Krenak (1992) sobre a história referir-se ao passado “morto” e a memória ao passado “vivo”, resistem ao desaparecimento preceitos Kaiowá e Guarani cuja manutenção e atualização viabiliza a permanência do “Ñandereko (*‘Nuestro Modo de Proceder’ en guaraní*) y” do “Teko Porã (*‘Buen Vivir’ en guaraní*)”. Essas noções características de cosmovisões originárias em geral, havendo por exemplo o “Suma Qamaña (*‘El Buen Convivir’ en aimara*)” (Larín et al., 2022: 92), têm sido convocadas pelo mundo ocidental em tentativas de evitar a extinção da espécie humana. Esse apelo deve-se ao sentimento de integração com a Pachamama (Mãe Terra) desses povos, sendo esse tema “monitor-monstro” sobre a humanidade eterna, passível de captar valiosos patrimônios culturais indígenas.

Essa memória a ser mantida ativa ecoa na ideia de que a “importância do património cultural na preservação e transmissão dos valores da identidade” de um povo “se suporta na sua essência memorialista. O património cultural é um transmissor de memória, projectando-a no futuro, permitindo dar futuro ao passado” (Aires-Barros, 2003: 262). Assim sendo, a operação do presente monumento pode ser interpretada como a inserção de um “património cultural indígena” na história do Ocidente, incutindo aí uma memória indígena. Com o passo do tempo, essa implantação torna a colonização europeia, seguida pela globalização do capitalismo, um episódio –trágico– da história. Isso, na medida em que a memória indígena siga “viva” e a dominação do planeta pela mundivisão do homem branco seja coisa do passado. Caso contrário, pelo que parece, as condições da natureza não permitirão que se tenha nem história, nem memória.

Embora os povos Kaiowá e Guarani não possuam, tradicionalmente, a noção de história, atualmente, dada as drásticas transformações pelo contato com gente da Europa, eles sim a possuem. Sendo otimista, em algum momento esse mau encontro (La Boétie, 2011) será relegado à memória referente ao cataclismo<sup>69</sup> (Pereira, 2004a). Como esses povos contemplam esse desastre como iminente, suas práticas atravessam-se por diversas estratégias que visam apaziguar os estados desordenados do mundo, de modo a mantê-lo em equilíbrio. Segundo essa profecia, na efetuação dessa catástrofe as únicas e os únicos

---

<sup>69</sup> Cf. o segmento *Cataclismo* do subcapítulo H.2.2.2.1) *As «óga pysy» e «óga guasu», e a RID: entre o fogo e o mato.*

sobreviventes serão essas e esses indígenas. Ailton Krenak é crítico com respeito à tendência ocidental de incumbir culturas indígenas de salvar o planeta. Esses povos são vítimas dos irresponsáveis excessos sulcados na Terra e na humanidade pela dita “civilização”, não faz sentido solicitar agora que sejam heróis do Ocidente.

Ele crê não haver mais passo atrás a dar, vendo uma esperança na reunião de forças da diversidade e no afastamento humano com respeito ao sistema predominante que segue a propagar-se atrozmente. O presente monumento, portanto, não compactua com uma ode heroica e nem se justifica por temas ambientais, embora prime pela convivência entre diversas culturas, espécies (Haraway, 2016) e existências. É certo que há nele componentes ecológicas, já que essas são indissociáveis das culturas Kaiowá e Guarani e consideram um irrevogável valor à vida. Entretanto, ele desvia do imaginário referente ao “bom selvagem”<sup>70</sup>, o qual, após roubado e violentado, emergiria para salvar o planeta. Não há, assim, cabimento em situar esses povos, novamente, como quem “paga a conta”, pois o que eles devem é ser deixados em paz em sua terra e estar livres para ser o que quiserem. Com isso, embora seja indevido falar num “monumento indígena”, o presente monumento funciona como um marco geográfico fronteiro, reivindicando território a modos de ser ancestrais.

Sob esse vislumbre, portanto, esta obra articula um espaço híbrido (Vidal, 2002) e intercultural (Mignolo, 2007b). Ao estarem as esferas de interação humana em constante conformação pelo incessante contato entre “uns” e “outros”, ela versa sobre a transformação da cosmovisão ocidental pela atualização da memória Kaiowá e Guarani. Com isso, ela outorga um valor de atualidade a ensinamentos tradicionais dessas culturas, os quais foram largamente rechaçados e saltam hoje como fundamentais à memória da humanidade.

(...) O significante é da ordem da estrutura, porque a língua significou de uma vez só, mas o que ela significa vai mudando com o tempo; o significado é da ordem da história, e a história jamais coincidirá perfeitamente com a estrutura, como os dois gêmeos ameríndios.

Enfim, o pensamento jamais coincidirá com o real. Lévi-Strauss dirá que é isso que permite a arte, a criação, a imaginação. Ao mesmo tempo, isso tem uma evidente conotação trágica. Curiosamente a interpretação canônica que se faz da obra de Lévi-Strauss sempre pretendeu que ele era o pensador do equilíbrio, da ordem, da estrutura, a combinatória perfeita, quando, na verdade ele sempre enfatizou o contrário. (Lagrou e Belaunde, 2011: 19)

---

<sup>70</sup> Sobre esse assunto, cf. os trechos *O “outro” como objeto para o Ocidente, Povos originários de Abya Yala e ideias revolucionárias e Exotismo e primitivismo* do subcapítulo B.I.

A “ordem combinatória” aqui vislumbrada, portanto, considera um território disponível à pluralidade de maneiras de existir, as quais se transformam em seus contatos. Mesmo com esse entremeio em devir mantém-se –no caso do ser humano consciente– um elo de conexão necessária entre os entes em relação, uma marca da irremediável troca que resulta de um contato. Esse tipo de cicatriz (Clastres, 2003: 201-203) torna-se um tipo de memória “viva” inscrita na carne de um corpo, de uma instância vivida junto a outro corpo. Captar e construir o significado do próprio existir na relação com “outros” e “outras” equivale a guiar a própria vida, pela consciência quanto a influências recebidas e repartidas, e fá-lo por sistemas de reciprocidade, cuja capacidade de redistribuição por parte do poder político é a chave para o crescimento económico da economia indígena (Temple, 2003: 170).

Conceções como essa, entremeadas a diversos funcionamentos no mundo, dão a ver como essas culturas originárias ministram formulações perigosas à centralização do poder em poucas mãos. A interface ideológica desse monumento, portanto, propicia um tipo de “devolução pedagógica”<sup>71</sup>, respondendo a atrocidades com lições de moral e ética. Os povos originários, mesmo tendo sido transportados sem consentimento, largados, empurrados, expulsos, espoliados, levados de um canto a outro, jogados por aí como se fossem objetos, abjetos, na atualidade, mesmo enfraquecidos e tendo muitos sido dizimados, emanam uma voz a ser, urgentemente, escutada, proferida e reverberada. Isso, de modo a desvestir a colonialidade do poder (Quijano, 2000) para abrir brechas alternativas ao –e que permitam a propagação do– viver humano na Terra.

---

<sup>71</sup> Termo anotado por Carlos Vidal ao revisar estes escritos, que eu decidi manter por reverberar na noção do indígena enquanto “criança”. Sobre essa última, cf. o trecho *Narrativas alusivas a indígenas do Brasil no espaço público português* do subcapítulo C.2.

## **C.2) Monumento aos Kaiowá e Guarani? Uma crítica ao imaginário imperial português**

(...) si cada uno de nosotros dedicase parte del tiempo que empleamos en ensalzar las virtudes de la raza guaraní, a buscar los medios para salvar de la extinción los restos de esta raza que aún puebla nuestro territorio, es inconcebible [inconcebible?] que el éxito coronara nuestros esfuerzos.  
(Cadogan, 1960: 150)

## Um documento (“monumento”) à memória lusa<sup>72</sup>

Como visto, o termo «“monumento”» é apto a abarcar um amplo leque de aceções, de esculturais a imateriais. Entretanto, a que aqui se considera atrela-se à “noção de perpetuação da história e memória de um povo”, podendo ser distinguida como um “patrimônio comum da humanidade” (Moraes *et al.*, 2021: 12). Nesse ponto, o “monumento” adquire um aspeto monumental vinculado a uma esfera de poder, já que o trâmite que leva algo a ser reconhecido coletivamente como patrimônio da humanidade requer, necessariamente, de alguma política pública. Não obstante a árida política pública até então com respeito ao presente intuito, esse último não visa findar no recebimento de um documento a atestar ser tal coisa um patrimônio cultural, se não, numa peça artístico-contemporânea para o espaço público de Lisboa a incutir no imaginário local o fato de os povos originários das terras hoje chamadas de Brasil serem constructos significativos da história lusa, e vice-versa.

Com isso, intenciona-se ser esse monumento considerado, não um patrimônio público, mas um documento a atestar –e testemunhar– a integração crítica de questões relativas a povos indígenas nos discursos público e oficial concernentes à história portuguesa. Essa urgência advém, embora não somente, da grave precarização à qual foram arrastadas essas “outras” vidas, de Abya Yala e de outros lugares do globo, devido à colonização europeia. Consequências disso seguem a afetar drasticamente sujeitos de culturas ancestrais submetidas ao domínio do padrão de desenvolvimento moderno e capitalista (Quijano, 2000). Aqui se trata, portanto, de somar à causa indígena e de processar no imaginário português aspetos fatídicos do passado –e da construção– nacional. Apesar de ter sido manifestado um interesse na projeção de uma obra artística «documento», o campo a pertencer esse documento, por suposto, é o do monumento.

Nesse caso valho-me da possibilidade, não dele ser designado juridicamente por “patrimônio cultural” ou, em casos mais específicos, por “monumento nacional ou de interesse público” (DGPC, 2022). Se não, da factível na ausência dessas instâncias, na qual, num momento –ocidental– qualquer, um qualquer indivíduo –humanista (Panofsky, 1991)– pode identificar um elemento como sendo um documento. Esse último, por sua

---

<sup>72</sup> Este segmento condiz a uma versão revisada do início do capítulo 2. *Monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa* do artigo *Monumento-Nu (Mo-Nu-Mento; Momento-Nu): tipologia de um monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa* (Larín, 2022).

vez, ao ser constatado com uma tal relevância à humanidade, pode enquadrar-se na categoria «“monumento”». Com isso, mesmo que o projeto ao qual se dedica esta investigação não seja efetivamente construído, este corpo de trabalho constitui, em si, um “monumento”. Isso, por ele corporificar um vestígio humano –um documento– que busca conferir a significância histórica de algo que se revelou, em primeira instância, como um “monumento” para mim.

Pois bem, sob essa ótica, este “monumento-tese”, mesmo se remanescer circunscrito num âmbito projetivo-sintáxico, é decolonial (Mignolo *et al.*, 2018) aos povos Kaiowá e Guarani a existir em Lisboa. Mesmo que de substância imaginativo-conceitual ou textual, objetiva-se uma eficiente instituição do mesmo no território em questão. Com «eficiência» refiro-me à aptidão de impelir o imaginário imperial português (Martins, 2014), em termos gerais, a ser marcado por noções e patrimônios culturais que denotem o ser e o modo de ser indígenas, e a violência à qual esses povos foram historicamente submetidos. Nisso, a intenção é promover a compreensão e aceitação, e o processamento e reconhecimento da faceta trágica desse compêndio que segue a esgueirar-se na atualidade.

Essa ultrapassagem de estigmas viabiliza a transformação de valores, o que permite que se assumam autonomamente posturas que buscam ser criticamente responsáveis. O presente documento, embora demarque um momento na história ocidental, para ser captado como um “monumento” requer que pessoas outorguem, ao seu significado, uma monumentalidade. Logo, esse «significado» entende-se pelo que faz alguma perspectiva dirigida ao desenrolar da humanidade dedicar atenção a esta peça (Panofsky, 1991: 34). Essa eleição resultante de uma relevância auferida a um significado, mesmo que captada de um modo subjetivo, emancipa o presente trabalho da necessidade de resultar numa obra escultural num espaço público. Isso, pois o presente “monumento” pode ser erigido independentemente da sua materialização concreta na zona de Belém, em Lisboa, ao funcionar como um zênite em mentes humanas.

.

**Instâncias terapêuticas: preservação experimental, quase objetos e objetos  
transicionais (não-eu)**

Como a presente operação trata da fundação de um “monumento indígena” num solo imperial português, os preceitos da preservação experimental são úteis para arejar meios de se relacionar com um património tão denso –sendo a dimensão imperial, por si só, extremamente espessa. A preservação experimental trata de desconstruir os próprios termos da preservação patrimonial, considerando o património enquanto mutável, consoante à transformação dos relativos contextos vivenciais. Com isso, ela não necessariamente sugere que monumentos já instituídos sofram intervenções físicas, de modo a serem atualizados ou terem as suas narrativas ultrapassadas desconstruídas. A sua ideia vislumbra camadas contemporâneas a se sobreporem aos patrimónios da humanidade, as quais podem articular-se com diversas técnicas e meios. Por exemplo, leituras críticas digitais, apresentações públicas, publicações, obras artísticas etc.

Com isso, tanto o monumento que aqui se apresenta em sua dimensão concreta, quanto esta tese, concluem preservações experimentais com respeito ao património urbanístico imperial português. Por outro lado, numa abordagem de outro tipo também coerente ao presente estudo, “*Experimental preservationists are upending old ideas about cultural heritage, choosing objects once considered ugly or unsavory, and usually excluded by official narratives*” (Otero-Pailos, 2016). O leque de atuação dessa perspectiva a nortear a preservação de patrimónios –de quaisquer tipos, de peças num museu a documentos em papel, de rituais e práticas culturais a construções no espaço público–, a problematizar o que se torna património e com qual sentido –e para quem–, assim como a obsolescência e a validade de monumentos que se tornam invisíveis ou ressaltam à população de uma época, ou que são esquecidos pela entidade administrativa local, é bastante amplo. Porém, há um comprometimento com o que se escolhe para tecer o sentido da própria época, já que os “*contemporary practitioners defend the need to experiment as necessary for advancing the knowledge of objects – and indeed for protecting their future*” (Otero-Pailos, 2016).

Para problematizar essa eleição –e os jogos de poder que a determinam– de algo ser ou não um património histórico, os e as preservacionistas experimentais podem, por exemplo, frustrar e subverter a crença ilusória ao escolher como património objetos que parecem imaginários demais, fantásticos demais ou subjetivos demais para serem verdadeiramente entendidos como tal. Ao insistir sobre a natureza ilusória dos objetos patrimoniais, as e os preservacionistas experimentais articulam questões “vitais” sobre a realidade do património como um processo aberto de negociação social, o que desempenha, na cultura contemporânea, um papel à memória coletiva conformada

ativamente e comunitariamente. O artista e preservacionista experimental radicado em Nova Iorque Jorge Otero-Pailos, comenta sobre a inspiração de uma dupla de arquitetos junto à noção de «quase-objetos» (Serres, 1982),

(...) famously illustrated with the example of a soccer ball: Serres described how the ball participates in and co-produces the human interaction we call soccer. It is simple to visualize: without the ball there is no game. But the ramifications of this understanding of objects are profound. Quasi-objects can interfere with how we play the “game” we call society, how we structure our interactions, collect ourselves into groups, distinguish ourselves from others, identify our culture. Without quasi-objects there is no social game, no cultural difference, no shared experience. (Otero-Pailos, 2016)

The ball isn't there for the body; the exact contrary is true: the body is the object of the ball; the subject moves around this sun. Skill with the ball is recognized in the player who follows the ball and serves it instead of making it follow him and using it. It is the subject of the body, subject of bodies, and like a subject of subjects. Playing is nothing else but making oneself the attribute of the ball as a substance. The laws are written for it, defined relative to it, and we bend to these laws. Skill with the ball supposes a Ptolemaic revolution of which few theoreticians are capable, since they are accustomed to being subjects in a Copernican world where objects are slaves. (Serres, 1982: 226)

Além de ecoarem a apreensão dos elementos das culturas materiais Kaiowá e Guarani enquanto “objetos-sujeitos”, os quase-objetos relacionam-se com os “objetos transicionais” (Winnicott, 1951). Numa primeira instância, eles referem-se aos objetos – como uma manta, uma chupeta, uma boneca, um bicho de pelúcia etc.– com os quais as crianças estabelecem um forte elo emocional. Esses são atuantes no processo infantil de entender-se como um indivíduo, de substância distinta da do mundo ao redor, mas também enquanto parte do mesmo. Ainda assim, pessoas de qualquer idade podem possuir objetos desse tipo, os quais também se chamam “não-eu”, pois eles instituem parâmetros de relação de certo modo confortáveis, pelo que o não-eu “*exist as a resting place for the individual engaged in the perpetual human task of keeping inner and outer reality separate yet interrelated*” (Winnicott, 1951: 231).

As condições dos quase-objetos e objetos não-eu ou objetos transacionais, portanto, são funcionais para pensar sobre elementos que eu chamo, no presente monumento, de armadilha<sup>73</sup>. Esses dispositivos buscam articular empatias de culturas como a luso-ocidental com indígenas como as Kaiowá e Guarani. A função do lugar de conforto oferecido por objetos não-eu é viabilizar uma conscientização com respeito à sobriedade e ao pêsame requerido no trato com o passado colonial. Já os quase-objetos,

---

<sup>73</sup> Cf. o subcapítulo D.2.1) *Armadilha*.

impelem transeuntes ou o público à performatização (Butler, 1999) de “novas” formas com respeito a pessoas e maneiras de ser originárias. Desconstruir a narrativa mítica imperial oferecendo contranarrativas (Esbell, 2020) e contracomportamentos indígenas, portanto, é um potencial das criações “não-eu” e “quase-objetos”, as quais devolvem a herança às suas fontes experimentais: com a reunião de elementos que questionam ilusões, elas aguçam a compreensão do presente contemporâneo e do futuro coletivo (Otero-Pailos, 2016).

.

### **Dizimação indígena, colonialidade e conscientização histórica: o sentimento de multitude**

Dados demográficos estimados (FUNAI, 2013/2020) com respeito à população indígena no Brasil permitem descobrir como, com a chegada de europeus a Abya Yala, os povos daí originários tornaram-se “condenados da terra” (Fanon, 1968). Se em 1500, sendo indígena 100% da população, existiam cerca de 3 milhões de indivíduos, em 1570 as pessoas ancestrais representavam 95% da população e somavam 1 milhão e duzentas mil vidas. Ou seja, nos primeiros 70 anos de presença europeia na porção continental onde hoje está o Brasil, enquanto arribaram cerca de 63 mil e 158 pessoas da Europa, morreram 1 milhão e 800 mil pessoas indígenas. Esses valores, nos quais se constata um efetivo genocídio, progridem até 1957, o que denota ter havido na independente República do Brasil um prosseguimento de mecanismos coloniais, nomeadamente, da colonialidade do poder:

Colonialidade é um conceito diferente de, ainda que vinculado a, Colonialismo. Este último refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração onde o controlo da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial. Mas nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder. O colonialismo é, obviamente, mais antigo, enquanto a Colonialidade tem vindo a provar, nos últimos 500 anos, ser mais profunda e duradoura que o colonialismo. Mas foi, sem dúvida, engendrada dentro daquele e, mais ainda, sem ele não poderia ser imposta na intersubjectividade do mundo tão enraizado e prolongado. (Quijano, 2007: 73)

Ao remarcar as diferenças entre colonialismo e colonialidade, Aníbal Quijano

imbui o primeiro numa dimensão mais prática e física, que pode ser conciliada, por exemplo, com a escravidão de gregos por romanos (Hunt, 2018) e de ingleses por próprios ingleses (Pelteret, 2001). Entretanto, essas duas últimas conformações situem práticas de exploração, o sentido das mesmas não considera um critério de raça enquanto definidor do poder de um sobre outro. O eixo de “classificação social da população mundial de acordo com a idéia de *raça*”, por sua vez, “tem (...) origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido. Implica, conseqüentemente, num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico” (Quijano, 2005:117):

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América. (Quijano, 2007: 73)

Nesse compêndio, ainda, o –aqui combatido– capitalismo originou-se com a dominação de Abya Yala e a conseqüente mineração colonial nesse território (Machado Araújo, 2018). Foi no estabelecimento do contato da ótica ocidental com diferentes culturas ao redor do globo que se teceu, pela primeira, um imaginário de superioridade racial europeia, consoante à necessidade de justificar a invasão de terras e o domínio a ser exercido sobre os efetivos donos e as efetivas donas desses territórios.

A idéia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos.

A formação de relações sociais fundadas nessa idéia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: *índios*, *negros* e *mestiços*, e redefiniu outras. Assim, termos com *espanhol* e *português*, e mais tarde *européu*, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (Quijano, 2005:117)

Com isso, a colonialidade infiltrou-se em mentes e perspectivas de tal modo que, ainda hoje, a desconstrução de preconceitos de ordens étnico e racial, de gênero e de poder

económico, entre outros tantos, embora em marcha, mostra-se com muitíssimo a ser desentranhado. Em Portugal, por exemplo, segundo o *Relatório sobre Racismo, Xenofobia e Discriminação Étnico-racial em Portugal* de 2019, pode-se “afirmar que há da parte das Associações de afrodescendentes, da comunidade brasileira e das comunidades ciganas uma evidente consciência do racismo, da xenofobia e da discriminação a que estão sujeitas”. Esse panorama, por sua vez, é concomitante à existência de “pensamento crítico e informado sobre o tema” (Marcelino, 2019: 117) na academia e no ativismo, e à regulação por artigos como o 13º da Constituição da República Portuguesa, relativo ao “Princípio da Igualdade”, no qual se indica que “Ninguém pode ser privilegiado, beneficiado, prejudicado, privado de qualquer direito ou isento de qualquer dever em razão de ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica ou condição social” (Marcelino, 2019: 1).

Esse filtro que mantém um distanciamento entre resoluções e comportamentos que se tonam fatos, e ditames legais como o acima transcrito, está também incorporado na subjetividade de considerável parcela populacional de ex-colónias. Num gráfico de 2020 sobre a percentagem de *Pessoas em condição de extrema pobreza no Brasil* “por sexo e cor ou raça”, por exemplo, constata-se uma “desigualdade estrutural” com cerca de 40% de “mulheres pretas ou pardas”, 37% de homens pretos ou pardos, 12% de mulheres brancas, 10% de homens brancos e 1% de outros, sem serem “apresentados resultados para amarelos, indígenas e pessoas sem declaração de cor ou raça” (Saraiva, 2020). Esse ato de distinguir quem deve e pode ocupar um determinado lugar no sistema socioeconómico aprimorou-se, portanto, ao conjugar-se à raça e à etnia no contexto da colonização do “Novo Mundo”:

A América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira *id-entidade* da modernidade. Dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder. Por um lado, a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados na idéia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa idéia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder. Por outro lado, a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, em torno do capital e do mercado mundial. (Quijano, 2005:117)

Como resultado, então, o sistema atual –moderno– de domínio não comporta a inclusão de todas e todos em sua área de conforto, pelo que se seguem a excluir tantas e tantos, lançadas e lançados à pobreza de modo a perpetuar o acúmulo de riquezas em poucas mãos –o qual depende, por sua vez, da exploração humana e ambiental. Com essa “ordem” mundial já manjada, a decorrer num mundo globalizado junto à crescente partilha de informação em múltiplos computadores conectados em rede, a injusta discrepância social torna natural, não a outrora incrustada “superioridade” europeia, se não, a migração massiva aos poucos lugares privilegiados. Essa busca “natural” por um acerto de contas –expressão tomada em duplo sentido–, dá-se tanto pelos malefícios da colonização e globalização do capital, quanto pela parte de alguém que visa obter melhores condições de vida e deixar de ser endividado ou endividada.

Esse sintoma, hoje dos mais problemáticos à Europa, foi vislumbrado por Lévi-Strauss em 1989, o qual considerou “também a ameaça que representa, incontestavelmente, a proliferação demográfica dos povos subdesenvolvidos, que voltam seus olhos para os países da Europa, onde encontram condições de vida mais aceitáveis” (Lévi-Strauss, 2021). O filósofo francês natural da Martinica Frantz Fanon (1968: 5), por seu turno, ao dizer “que a Europa cava a própria ruína, longe de soltar um grito de alarma, apresenta um diagnóstico”. Esse diagnóstico, correspondente a uma lógica –e “natural” – reação à colonização e aos termos desumanos da globalização, requer de transformação –também mental– para que a realidade humana deixe de, progressivamente, escorrer num tipo de buraco negro. Obviamente, ao não haver medidas de fato aptas a imobilizar a destruição das gentes e da Terra, criam-se mais e mais regiões incapazes de escapar da fugaz liquidação<sup>74</sup>.

As variáveis funcionais à colonialidade do poder ou ao Autoexílio<sup>75</sup> –do atual sistema de predomínio–, correspondem às perspectivas sobre as consequências e o sentido do que se faz, tanto em níveis macro quanto em micro. É urgente paralisar o fluxo prevalecente e desviá-lo a outros panoramas, pela atuação reflexiva. Embora uma mudança profunda de paradigma –e de costumes– não possa suceder de um dia para o outro, uma estratégia plausível é fomentar o sentimento e a consciência de ser parte da multidão. Esse termo difere de «sujeitos sociais», «massa» e «classe trabalhadora» (Hardt & Negri, 2004: xiv), pois implica um modo alternativo ao viver, ainda que emerja

---

<sup>74</sup> A inserção dessa palavra no contexto em questão apresenta como pano de fundo o atual terrorífico bombardeamento do povo palestino na Faixa de Gaza por Israel.

<sup>75</sup> Sobre o Autoexílio, cf. os subcapítulos *B.2* e *H.2.1*.

num âmbito imperialista. Ou seja, assim como Quijano esclareceu que o problema não é a modernidade em sua totalidade, se não que uma certa instrumentalização de uma parcela da mesma, a multidude, mesmo sendo uma faceta da globalização, cria novos circuitos de cooperação e colaboração transnacionais e continentais, propiciando ilimitados e inimagináveis encontros.

Com isso, o obstáculo-mor não parece ser a globalização, se não, certos usos que se fazem de facetas suas.

This second face of globalization is not a matter of everyone in the world becoming the same; rather it provides the possibility that, while remaining different, we discover the commonality that enables us to communicate and act together. The multitude too might thus be conceived as a network: an open and expansive network in which all differences can be expressed freely and equally, a network that provides the means of encounter so that we can work and live in common. (Hardt & Negri, 2004: xiii-xiv)

Algo assim sucedeu com os povos indígenas de Abya Yala. Se antes de os brancos chegarem em suas terras, muitos deles guerreavam entre si, no quadro político atual eles se unem na luta por direitos, numa força coletiva denominada Indigenismo. Por isso, se Fanon (1968: 149) diz que para “A politização das massas propõe-se não infantilizar as massas mas torná-las adultas”, pode-se conceber a incorporação do sentimento de multidude como uma maneira de promover a conscientização histórica não traumática em Portugal. Com isso: «massa» torna-se «multidude»; emoções relativas a vítimas, culpados e culpadas do processo histórico tornam-se presenças a atuar com a consciência de transformar moldes que esculpem a história; reatividades e glorificações com respeito ao passado colonizador viram superações de sentimentos de pertença à colonialidade e incorporações de sentimentos de pertença à decolonialidade, ou seja, de multidude.

.

### **Narrativas alusivas a indígenas das terras onde hoje está o Brasil no espaço público português**

Embora não haja ocorrido até o presente momento uma incisiva imigração de pessoas indígenas brasileiras a Portugal, essas culturas originárias e a nação portuguesa travaram uma intensa relação no compêndio histórico. As consequências desse vínculo,

genericamente, ao passo em que se notam nitidamente em vidas originárias das terras hoje chamadas de Brasil são, em contrapartida, praticamente invisíveis no imaginário constituído pelo espaço público em Portugal. Essa falta de ímpeto ao esclarecimento crítico sobre o processo de colonização fomenta atitudes reativas, como a averiguada entre 2008 e 2009 na receção pública de uma escultura a Diogo Álvares Correia, português nascido em Viana do Castelo em 1475 que, após naufragar no litoral do atual estado Bahia, no Brasil, casou-se com a filha do chefe de um grupo Tupinambá.

Devido ao pleito de moradores locais, esse conjunto escultural no qual constam Caramuru –nome do naufrago português em tupi, que significa “uma espécie de moreia, ou enguia, que vive entre as pedras” (Bueno, 1999: 43)– e sua esposa Paraguaçu teve que ser trasladado de um espaço central, a Praça da República de Viana do Castelo, para um periférico, a Praia Norte (Larín, 2019b). Sendo na arte pública de Portugal, sumamente escassa a menção a africanos e africanas, ou a descendentes dos mesmos e das mesmas – os e as quais conformam uma evidente e significativa parcela da população local há alguns séculos (Guardião, Jerónimo & Peixoto, 2022: 88)–, quão ausentes são as presenças daquelas e daqueles que, como os povos originários das terras onde hoje está o Brasil, parcamente apareceram na metrópole colonial? Um índice referente a essa questão consta nos preparativos para a realização do Censos 2021 em Portugal.

O *Grupo de Trabalho Censos 2021 – Questões “Étnico-Raciais”* (2018: 8) elaborou recomendações que permitissem caracterizar a composição étnico-racial da população no país, gerando as categorias “A. Branco /Português branco /De origem europeia”, “B. Negro /Português Negro /Afrodescendente /De origem africana”, “C. Asiático /Português de origem asiática /De origem asiática” e “D. Cigano /Português cigano /Roma /De origem cigana”. A partir disso, para indivíduos brasileiros, as subcategorias prevalentes disponíveis seriam a de “A”, de “origem brasileira”, e a de “B”, de “origem brasileira”. No caso de uma pessoa brasileira indígena, ela deveria situar-se como pertencente a “E. Outro grupo. Qual?”, ou quiçá, sendo mestiça, a “F. Origem mista. Quais?”, ou ainda, a uma opção de resposta que foi sondada: “não se revê nestas categorias”.

Apesar desse intento, o Instituto Nacional de Estatística (INE) terminou por decidir não “perguntar nos Censos 2021 a origem étnico-racial dos cidadãos”, tendo Francisco Lima, presidente do INE, acrescentado entre outras explicações

(...) que o INE não tem experiência na recolha de dados sobre esta temática e que a análise da inclusão de uma pergunta sobre uma matéria com este nível de sensibilidade obrigaria a um extenso e prolongado período de estudos e testes, o que não é possível acontecer até 2021, não havendo também tempo para o necessário debate público. (Diário de Notícias, 2019)

Essa falta de dados objetivos que permitam apreender, mesmo que *grosso modo*, a composição étnico-racial de um país tão miscigenado como Portugal, pode ser um sintoma desse quesito apresentar um lânguido protagonismo nas medidas políticas nacionais em termos genéricos: para quem se dirige a política portuguesa? Enquanto o espaço global da atualidade é fraturado por uma série de revoluções “*pluriversales ancladas en historias locales que durante los últimos 500 años no pudieron evitar el contacto, conflicto y complicidad con Occidente*” (Mignolo, 2007a: 25), “No caso português, só muito recentemente se vem quebrando o aparente consenso em torno do colonialismo e dos seus legados, como a discriminação racial e a marginalização social e económica das minorias étnicas” (Guardião *et al.*, 2022: 235).

Uma evidência dessa “distância entre a visão das elites político-religiosas da capital portuguesa e o dinamismo sociopolítico que nos últimos anos tem emergido no país” (Guardião *et al.*, 2022: 65) é a escultura em homenagem ao jesuíta padre António Vieira (Lisboa, 1608 – Salvador, 1697), erigida em 2017 no Largo Trindade Coelho, na zona do Bairro Alto de Lisboa. Embora em 2015, no processo de avaliação do “curso para a elaboração da estátua, (...) alguns membros do júri sublinharam a falta de propostas inovadoras e a discutível qualidade estética do conjunto dos projetos” (Guardião *et al.*, 2022: 64), à comissão não foram convocadas

As novas, ou renovadas, sensibilidades sociais e uma maior visibilidade do engajamento político dos grupos sociais de afrodescendentes, que dão voz à exclusão das populações e que habitam os bairros periféricos da capital, (...) assim como nenhum outro representante da sociedade civil. (Guardião *et al.*, 2022: 66)

Com isso, decidiu-se levar adiante a proposta premiada, cuja composição, baseada numa gravura setecentista<sup>76</sup> (Barros, 1746), mantém o jesuíta ereto ao centro e substitui dois indígenas adultos –um sentado e outro com um joelho apoiado no solo–, a reverenciar o Padre com olhares de adoração, por três crianças. O autor do projeto escultórico, Marco Telmo Areias Fidalgo, esclareceu que “em lugar de adultos, optou por modelar três

---

<sup>76</sup> Item 50 da *Lista cronológica de obras e instituições artísticas de Portugal que se relacionam a indígenas das terras hoje ocupadas pelo Brasil*, subcapítulo H.3.

meninos ameríndios em torno do jesuíta” para “transmitir a sensibilidade do padre António Vieira para com os povos nativos na mais ampla e atual dimensão de proteção da natureza” (Guardião *et al.*, 2022: 65). Desse modo, o escultor e o grupo avaliador parecem ignorar que

A falta de escrita, de religião e de organização da cultura com vistas ao robustecimento económico, observada entre os nativos, levou os primeiros portugueses – inclusive os jesuítas – nas terras sul-americanas a apreciá-los “como «papel branco»: é só escrever o que aprovar” (Leite, 1993: 59-60). Com isso, fórmulas autóctones de alinhar a experiência humana, desconhecidas pelos forasteiros, ao invés de suscitarem pensamentos que se propusessem a apreendê-las, foram identificadas como “infantis”. (Larín, 2020c: 232)



Img. 5

Por outro lado, essa narrativa largamente embalada pelo viés catequético, de serem as pessoas indígenas como crianças (Img. 5, Img. 6 e Img. 7), dependentes da ação “civilizatória” dos brancos, encontra-se sumamente desatualizada. A sua recente posta em cena no espaço público de Lisboa, portanto, ignora os –e fomenta nos transeuntes uma ignorância relativa a– fatos já esclarecidos pela história. Por exemplo, o desastroso papel desempenhado pelos jesuítas ao “reduzirem” corpos originários em missões, oferecendo vidas indígenas “de bandeja” a exploradores como os bandeirantes<sup>77</sup>, que concluíram múltiplos assassinatos em massa. Ou então, a ideia hoje claramente absurda de impor uma religião a alguém, o que atuou e segue a atuar<sup>78</sup> ao definhamento de culturas originárias. Como erigir hoje um monumento ao “Sermão de Santo António aos Peixes (Pregado na cidade de S. Luís do Maranhão em 1654)” (Vieira, 1996), pregação participe de um movimento tétrico que visualizou a porção de Abya Yala atualmente ocupada pelo Brasil como um local onde “permite Deus que estejam vivendo em cegueira tantos milhares de gentes há tantos séculos” (Vieira, 1996: 28)?



Img. 6



Img. 7

Mesmo que muitos padres da Companhia de Jesus tenham tentado defender vidas indígenas de desbravadores ávidos por explorar corpos-territórios (Larín *et al.*, 2022), como os *encomenderos*, é insensato vangloriar uma conduta que demonizou “outros” costumes, coagindo e obrigando pessoas a abandonarem quem eram para se “domesticarem” e se fazerem, de “bons selvagens” a “bons cristãos”. Esse intuito nos tempos atuais, de erguer um monumento a essa “ilustre” figura da história portuguesa, poderia imbuir o seu inevitável protagonismo pedagógico<sup>79</sup> em urgências

<sup>77</sup> Cf. o trecho *Os bandeirantes (paulistas)* do subcapítulo H.2.2.1.

<sup>78</sup> Cf. o segmento *Igrejas pentecostais* do subcapítulo H.2.2.2.1.

<sup>79</sup> Refiro-me ao do monumento em questão, instalado numa movimentada via pública.

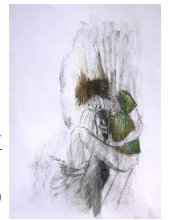
contemporâneas, tecendo um futuro esclarecido e alternativo ao país. Essa atualização crítica, portanto, não mascararia o que não se deve repetir, explicitando o que correu mal. Pois, caso contrário, qual é a lição? Qual é a evolução? E quanto à Revolução? Representar indígenas como infantis é uma brutalidade. Um fato, por exemplo, que poderia ser considerado na elaboração dessa peça, é a conexão entre Vieira ser “Originário de uma família humilde, marcada pela mestiçagem” (Pimentel, 2008: VII), e a singularidade do mesmo enquanto precursor nacional do diálogo entre culturas:

O facto de uma avó de António Vieira ser mestiça, porventura filha de uma escrava negra trazida para a metrópole e a hipótese, não provada pela Inquisição, de haver sangue judaico na sua família, podem ajudar a explicar a sua personalidade e, sobretudo, o empenho que sempre demonstrou na luta contra a escravatura, o racismo e a perseguição aos cristãos-novos, como então se chamavam os judeus convertidos, por convicção ou por necessidade, ao ditame das regras católicas. (Monteiro & Pimentel, 2011: 599)

Nesse caso, o intuito do monumento não seria romantizar ou ocultar problemáticas, como o arraigamento do pensamento e da moral do padre na racionalidade ocidental aquando do contato com indígenas. Pelo contrário, essa faceta seria posta em causa num compêndio transpassado por ambiguidades: uma raiz mestiça é partícipe de uma característica de Vieira vista, em geral, como “louvável” à identidade portuguesa. Com isso, viria à luz um apagamento que a trajetória de Vieira sofreu, quando apropriada pelo discurso imperialista português. Ao valor acrescentado à cultura lusa pela incorporação nacional de pessoas advindas da África, somar-se-ia um respeito à efetiva diversidade cultural. Essa última qualidade, por sua vez, ao não ter sido bem concluída no jesuíta, ao ser posta em evidência facilitaria a pessoas assumirem o próprio erro, o que lhes propulsionaria a mudar. Assumir num monumento público a componente mestiça de uma personagem que outorga sentimento de orgulho a tantos portugueses, é uma estratégia à diminuição do racismo no país.

Por outro lado, a dimensão ecológica descrita pelo escultor é extremamente delicada de ser assim tratada, com tamanha suavidade contemplativa, considerando-se o atual contexto em que vive boa parte das e dos indígenas no Brasil, o qual demanda urgentemente por graves resoluções. Mesmo não sendo pessoas pertencentes ao atual cotidiano português, o fato de viverem em condições resultantes de um processo posto em marcha pela colonização portuguesa não pode ser ignorado ou ocultado. Em que medida a nação portuguesa e as realidades Kaiowá e Guarani, hoje, se entremeiam? A zona da RID e arredores, por exemplo, apresenta sintomas encontrados em diversas

periferias do Brasil, como problemas desencadeados por drogas pesadas como o crack (Buscioli, 2018: 127) (Img. X12). É nessa reserva, também, que surgiu o primeiro rap indígena brasileiro (Oliveira, 2016) (Img. X13), estilo musical da cultura pop conhecido como a “arma dos fracos” (Cunha, 2009: 312). Enquanto as riquezas trazidas das terras onde atualmente está o Brasil participaram da constituição da dita “prosperidade” lusa, os povos Kaiowá e Guarani, de soberanos em seu território antes de 1500, agora habitam a



Img. X12



Img. X13

Faixa de Gaza<sup>80</sup> nacional, ali desde o oeste do Paraná ao Mato Grosso do Sul, onde um agro-empresariado de extrema brutalidade faz de tudo para varrer os Guarani-Kaiowá da face da terra, sob os aplausos da população citadina regional, malignamente racista. (Viveiros de Castro, 2015: 16) (Img. X14)



Img. X14

Para finalizar este segmento convém proporcionar uma visualização do diminuto tamanho da população originária no Brasil de hoje. Segundo o censo demográfico de 2010, da totalidade de 817 mil e 962 indígenas, representando 0,26% da população nacional (FUNAI, 2013/2020), foram contadas 43 mil e 401 pessoas Guarani-Kaiowá e 8 mil e 596 Guarani-Nhandéva (IBGE, 2011). Sendo assim, as não-originárias e os não-originários somam, do país que se estabeleceu num território indígena, 99,74%. Esses números indicam ser mister, portanto, esclarecer no espaço público de Portugal, o histórico de usurpo e massacre desses corpos-territórios indígenas de Abya Yala. Isso, para que o grave passado, que resultou nesta presente drástica situação, seja devidamente processado. Além da importância do “simples” ato de conhecer a verdade, sem conscientizações como essa não há alternativas ao futuro, se não a de seguir, enquanto humanidade, em deterioração e putrefação.

## Imaginário imperial português enquanto imagem de Lisboa

---

<sup>80</sup> Espero que essa observação de Viveiros de Castro não seja premonitória, já que ela ocorreu antes de o primeiro-ministro de Israel Benjamin Netanyahu de extrema brutalidade estar, de fato, a varrer o povo palestino da face da Terra, sob os aplausos da população global de extrema-direita, malignamente defensora da supremacia dos valores ditos do Ocidente.



Img. 11

Ao colocar no DALL-E, um programa de inteligência artificial que cria imagens a partir de descrições textuais, frases como «*A monument in Lisbon to the Kaiowa and Guarani Indigenous*», «*A monument in Portugal to the Brazilian indigenous Guarani and Kaiowa*», «*A monument in Lisbon to the Guarani*», «*A decolonial monument in Portugal to the Brazilian indigenous*», «*A decolonial monument in Lisbon to the Brazilian indigenous Guarani and Kaiowa*» etc., os algoritmos ofereceram uma imagem de Portugal mais vinculada à terra e à comemoração de cunho popular e nacional (Img. 8 e Img. 9). As figurações referentes a Lisboa, por sua vez, condizem mais a estátuas figurativas aparentemente em pedra, cerâmica ou betão e de grandes dimensões, com uma narrativa colonial enviesada pelo contato com outras culturas (Img. 10 e Img. 11).

Essa conformação imagética com base em buscas na *internet* tem sua relevância potencializada no presente caso, de um monumento a um espaço com elevada oferta de “atrações”. Assim sendo, a imagem da capital portuguesa nas interfaces de informação em linha transparece a autopropaganda de Portugal, contrastada nas expectativas de visitantes. Essa imagem revelada, portanto, é rebatida na “memória” da capital:

Enquanto “complexo de memória”, Lisboa concentra no seu espaço físico um conjunto de elementos simbólicos e materiais que remetem para uma representação e para um “afecto” da cidade enquanto detentora de uma particular historicidade associada à expansão marítima e ao império português. Esta historicidade está impressa na materialidade da paisagem construída da cidade, na sua organização espacial, nos maneirismos exóticos da sua arquitectura, na linguagem afetiva do seu enquadramento natural, na sua ornamentação vegetal através das espécies tropicais, na presença quotidiana de populações oriundas (ou descendentes delas) das antigas colónias, na representação fornecida por museus e por monumentos. Por vezes de forma explícita e por outras de forma latente, através de formas mnemónicas inertes e/ou não declaradas, a memória do império colonial português estrutura a imaginação da cidade de Lisboa enquanto antiga capital do império agora concebida como cidade global pós-colonial. (Peralta, 2017: 24)

Em primeiro lugar, é por essa imagem que auferi planejar para Lisboa a instauração de um monumento aos Kaiowá e Guarani em Portugal. De fato, estive a pensar por um considerável tempo nalguma localidade no Alentejo, devido à fundamental importância da agricultura e agroecologia para os povos Guarani e para essa região. No desenrolar desta investigação, entretanto, a revelação do mote da presente obra artística ser «*marãny*»<sup>81</sup> tornou adequada uma abordagem de confronto direto –“nu” e “cru”– com as questões –coloniais– aqui envolvidas. Uma perspectiva aérea sobre a área “cartão-

<sup>81</sup> Cf. o subcapítulo H.2.3) «*Marãny*»: uma fala ofertada pelo «*nhanderu*» Kaiowá Roberto Chipe.

postal” de Lisboa pode, em boa medida, ser sintetizada por elementos que se destacam na paisagem da urbe. Essa vista é favorecida por uma geografia conformada por sete colinas, que dota à região próxima ao Rio Tejo uma significativa concentração de miradouros e de pontos a se observarem paisagens em declive.

Ainda assim, essa perspectiva “clara” que caracteriza a zona baixa da cidade – conhecida então como zona pombalina – é devedora do arrojado projeto implementado pelo ministro do reino de D. José, Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal. Após o trágico incidente de 1755, um sismo com magnitude atribuída de 8,6 graus na escala de Richter (Palmela Pereira, 2010: 7) seguido por um tsunami e incêndios durante cinco ou seis dias (Palmela Pereira, 2010: 5), Pombal decidiu não somente reconstruir, se não que concluir a destruição de cerca de 70% da Lisboa de então para erigir um novo estilo urbano. Com isso, de uma catástrofe, a capital em cinzas e pó tornou-se um exemplo de modernidade na Europa da época. É nessa reestruturação que as ruas, de uma maneira medieval confusa e desorganizada, passaram a estruturar-se paralela e perpendicularmente<sup>82</sup>, criando vias a confluírem ao Rio Tejo.

Os projetos que concorreram a essa obra de excepcional dimensão apresentavam, em comum, o desejo de integrar as várias regiões da cidade, como o Rossio, a Ribeira e o Bairro Alto (Rossa, 1998: 40). Dentre pensamentos prementes à análise dessas propostas estavam questões como «“Qual das (...) posições era mais conveniente para o futuro da cidade? Em outros termos: a que atribuir mais importância: às ruas ou à praça, esta matriz de Lisboa-cidade-do-tejo, cuja monumentalidade se anunciava?”» (França, 1977: 97). Com uma influência decisiva do ministro, tendente ao plano mais conivente ao seu pensamento político, foi escolhido “O projeto individual de Eugénio dos Santos”. “Para grande honra de Pombal, (...) Ele tornava-se, verdadeiramente, a pedra angular de um espírito «Iluminado»” (França, 1977: 65). Nessa planta urbanística é visível

(...) uma regularidade extrema, uma ligação bastante forte entre todos os volumes projetados, proporcionada por uma medida padrão, ou um módulo. Esta medida é o que une todo o projeto num só.

A Nova Baixa de Eugénio dos Santos está perfeitamente alinhada entre si e em sintonia com a cidade envolvente, criando uma estrutura urbana racional. O módulo é o

---

<sup>82</sup> Com respeito ao oeste do Brasil, Guilherme Monteiro Belo dos Santos (2017: 104) explica em sua dissertação de mestrado em arquitetura na Universidade do Porto que “Durante o século Pombalino, ainda tínhamos como grande fonte de recursos as colônias adquiridas no tempo dos descobrimentos. Devido a isto, à medida que as colônias se iam desenvolvendo, iam sendo construídas com o estilo daquele século, abrindo assim a porta ao estilo Pombalino, possibilitando a sua expansão no mundo”. Com isso, “Em Goa e, sobretudo, no Brasil, já na década de 1770, foram traçados planos geométricos para novas cidades, no Pará e Mato Grosso, segundo um modelo geométrico”.

elemento mais utilizado na constituição da malha [urbana] (...). Esta forma faz lembrar, na sua modulação e organização racional, as antigas cidades clássicas, introduzindo na nova cidade uma organização que iria relacionar-se com o estilo Neoclássico. Acabaria depois por adotar, nas suas fachadas, alguma identidade, um estilo, ou até uma maneira de pensar muito próprias da arquitetura Portuguesa. A organização racional da sociedade (...) é uma das grandes características que elevou este projeto a ‘cidade Iluminista’. (Santos, 2017: 60)

Como referiu o próprio Marquês de Pombal,

(...) o projeto escolhido, para além de ser um projeto que recolhe todos os detalhes essenciais para a criação de uma cidade moderna, segundo regras estritas para uma cidade regularizada, também mostra uma vontade de enunciar a sua imagem iluminada, face aos novos valores do séc. XVIII. Desta forma, podemos ver a nascer, naquela época, em Portugal, uma nova ideia de urbanismo que se caracteriza por uma organização bastante minuciosa, que abre a cidade e a ilumina – uma cidade reformada das suas formas e ideais primitivos, afastando a escuridão das ruas estreitas e desorganizadas e dando lugar à regra e à luz. (...) Hoje, é ainda possível ver esta cidade “ideológica”. Embora bastantes alterações tenham ocorrido com o passar do tempo, a ideia mantém-se viva e bem marcada, distinguindo-se do resto da capital. (Santos, 2017: 60-61)

Além das fachadas dos edifícios, planejadas também por Eugénio dos Santos, e das largas avenidas que dão ao Tejo, é marca da cidade, por esse urbanismo “das luzes”, um enfraquecimento no protagonismo de igrejas, que passaram a dividir paredes com edifícios, e a criação de espaços públicos úteis e agradáveis, como praças (Santos, 2017: 45) e átrios. Mesmo com a conformação de diversas áreas públicas, é

(...) o único monumento da nova baixa (...) a estátua equestre de D. José I, e ainda o arco triunfal, que terá sido construído no lugar de outros arcos construídos no período do domínio filipino em Portugal. Eugénio dos Santos, quando projetou a praça do Comércio, teria já pensado nestes dois elementos. (...) No entanto, o arco só viria a ser construído no final do séc. XIX, tendo sido, então, adotado o projeto de Eugénio dos Santos.” (Santos, 2017: 72)

Nesse período ainda, em 1783, “integrando a reconstrução de Lisboa, é executado o Largo do Pelourinho, no antigo Largo da Tanoaria, delineado por Eugénio dos Santos” (Figueiredo *et al.*, 2017; 1992). Nesse mesmo ano foi erigido o atual pelourinho (Img. 12), “talvez delineado pelo mesmo arquiteto”, num local onde já no século XV havia um outro antes do terramoto. Entretanto, boa parte das obras de cunho artístico que servem de marco geográfico a pontos de Lisboa resultam de trâmites políticos outros, desligados da administração pombalina. Ao Monumento aos Restauradores (Img. 13), por exemplo, ligam-se as “primeiras obras para o prolongamento da Avenida” Liberdade. Essa escultura “deveria coroar o começo da Avenida e substituir o Passeio Público,” e “as



Img. 12

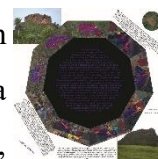


Img. 13

subsequentes obras de remodelação permitiram a soma ou subtração de peças de Arte Pública ao longo da Avenida. Ao longo dos tempos” (Calvário, 2008: 52).

A esse enredo também estão “associadas (...) obras de grande escala consolidadas como o monumento aos combatentes ou a estátua do Marquês de Pombal e as duas colunas monumentais no topo do Parque Eduardo VII”, pelo que a narrativa dessa avenida “cruza vários momentos da história de Portugal, fazendo uma espécie de ponte entre o período do Estado Novo e os regimes que o antecederam” (Calvário, 2008: 52). Antes de seguir a pensar sobre a mencionada imagem “escultórico-figurativa” de Lisboa criada pela inteligência artificial, convém esclarecer a presente atenção com a vista de pássaro sobre Lisboa. Essa última é retratada em painéis de azulejos pela cidade<sup>83</sup>, servindo como um “mapa” onde as pessoas assinalam e reconhecem a teia urbana através de elementos-chave nela construídos.

A minha eleição por relevar esse aspeto de Lisboa deve-se a um artigo do arqueólogo, etnólogo e historiador brasileiro Jorge Eremites de Oliveira (2016), onde ele defende que os sítios arqueológicos –e, por conseguinte, os territórios tradicionais– Guarani devem ser, não somente as áreas com artefactos antigos enterrados, mas também as que possuem algum sentido ancestral para esses povos (Img. 14). Essa perspectiva adveio de um estudo realizado junto a Levi-Marques Pereira (Eremites de Oliveira *et al.*, 2009), onde se constata que:



Img. 14

Como os Kaiowa enxergam no morro *Marangatu* tanto a forma, como a posição ideal para a *oga pysy*, veem nele uma espécie de réplica do posicionamento ideal da casa tradicional, tal como os xamãs descrevem que existem no céu, quando retornam de suas viagens xamanísticas. Uma parte alta do morro, localizada em uma de suas extremidades, possui forma de crânio humano; em seu centro há uma abertura, na qual, acreditam os xamãs, residem dois seres espirituais.

(...)

Ao lado do morro *Marangatu* fica o morro denominado *Teju Jagua*, um ser monstruoso que é uma espécie de guardião da residência da divindade e que pode ser acionado inclusive para provocar a destruição do mundo, conforme descrito na tese de doutorado de Levi Marques Pereira (2004a). Portanto, a paisagem da área do entorno do morro *Marangatu* reproduz vários elementos da paisagem celeste, morada de *Ñande Ru Vusu*, uma divindade que equivale ao deus criador ou a divindade máxima na teologia dos Kaiowa. (Eremites de Oliveira *et al.*, 2009: 139-140)

---

<sup>83</sup> Por Lisboa encontram-se painéis no Miradouro de São Pedro de Alcântara, no Castelo de São Jorge, no Miradouro do Monte Agudo e dois no Miradouro da Senhora do Monte, de autoria do designer gráfico suíço radicado em Lisboa em 1924 Fred Kradolfer. Embora ele tenha feito parte da equipa do Secretariado de Propaganda Nacional, conhecida como a equipa de António Ferro, mencionado no segmento *Contranarrativas no espaço público de Belém* no subcapítulo C.2, esse estilo de representação da cidade encontra-se em exemplares mais antigos. Como principal exemplo está das mais importantes peças do Museu Nacional do Azulejo, a barroca *Grande Panorama de Lisboa*. De autoria associada a Gabriel del Barco, representa a cidade antes do terramoto de 1755.

Essa determinação de um território tradicional –e arqueológico– não pautada na matéria e considerando o que se diz sobre o que se vê, pareceu-me potente no trato com um urbanismo que tanto revela quanto oculta:

Enquanto mais antiga capital colonial europeia, Lisboa detém um património que exhibe as habilidades marítimas dos seus navegadores e o domínio geopolítico do império colonial. Devido à diversidade étnica e cultural de sua população, Lisboa teve na história a imagem de uma cidade multiétnica, sendo a primeira capital europeia com uma relevante população negra já no século XVI. Esta população era maioritariamente escravizada, contudo desempenhou também um papel central no desenvolvimento material da cidade e na construção do império, marcando, assim, a sua vida social e cultural. A história da presença africana, e a dimensão escravista, está quase completamente ausente do panorama monumental lisboeta. (Guardião, Jerónimo, & Peixoto, 2022: 88)

A discursividade de Lisboa, portanto, para ser lida criticamente, requer dalguma voz a ela exterior<sup>84</sup>, pois essa ponderação sobre o passado colonial luso não está incorporada no corpo da cidade<sup>85</sup>. De fato, ao calcar um imaginário na instância imperial, Lisboa oculta a parcela colonial, promovendo uma “memória do império e” um “esquecimento do colonialismo” (Peralta, 2017: 209). EHEEEHEEHEEHHEEHEHEH  
HEEHEHEHEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEHEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEH(  
MontanhaMonstro)EHEEHEEHEEHEEHEEHEEHEEHEEHEECARCARCARCARACRAC  
ARACARCRAACARACARACRAACCACACACCACACACCACACACACRA  
CARACRACARACACARCARCACRACARCRACRACAAARCACRCRAAC  
RCRACRACRARCACRCRACARCRAACRACRACRACRCAACRCARCACRACR  
ACRRC AACRRCRACRACRHEHEHEHEHHEHEHHEHRHRHREHHHRHERHHHE  
RHHHHEHRHHREHHERHHERHEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEERHHEHRHERHR  
HREHHERHHHREHHEHEHREHHREHEHHERHRHERHRHREHEHRHREHERHR  
EHRHEHERHEHRHRHRHHHREHEHEHE.

ACAARACRAFACRACACAFCARACRACCACRARACRACARACRRCFH  
EHEHEHEHHEEHHEHEHEHEHEHHEHEHEHEHEHEHEHEHEHEHEHEHEHEH

<sup>84</sup> Dada essa lacuna, por exemplo, African Lisbon Tour (2022) oferece visitas guiadas por Lisboa pautadas no passado histórico luso com respeito à escravização de pessoas africanas. Como indica um texto retirado do site do projeto, “*The Transatlantic Slave Trade and Colonization: Two Troublesome Topics. Talking about the slave trade and colonialism continues to be a burden for most countries in the world*”.

<sup>85</sup> De modo a exemplificar a dificuldade de torná-la presente, há cerca de quatro anos o projeto de um memorial à escravatura ao Campo das Cebolas, área lisboeta de forte apelo turístico onde outrora funcionou um mercado de escravos, simplesmente não consegue sair do papel (Esquerda, 2023). Essa obra, *Plantação-Prosperidade e Pesadelo*, é de autoria do artista angolano Kiluanji Kia Henda e foi selecionada através de um concurso (Salema, 2020).



Em 1940, a ode imperial portuguesa foi encenada no espaço público de Lisboa com fins explicitamente publicitários da nação e do seu então ditador António de Oliveira Salazar. Em meio à Segunda Guerra Mundial, Portugal era dos únicos países da Europa a ausentar-se do conflito bélico. O ditador nacionalista viu, então, uma oportunidade para promover o país, que andava economicamente enfraquecido. Com isso, ao invés de exibir a pobreza que acometia a maioria da população nacional, foi matutado o enredo de uma nação ultramar enriquecida pelo intercâmbio e pela relação com diversas colónias e ex-colónias lusas. Desse modo, a identidade portuguesa mostrava-se “naturalmente” propícia à empatia e ao desenvolvimento junto a povos de variadas latitudes.

A zona de Belém foi a auferida para hospedar tão grandioso evento devido a ela, mirando ao Rio Tejo, incitar à perspectiva dos que saíram pelas temidas águas oceânicas em direção ao encontro de outros lugares. A produção dessa exposição, considerando-se a dimensão da mesma, efetivou-se no tempo recorde de um ano. Segundo o Guia Oficial da Exposição do Mundo Português, além de construções disponibilizadas às necessidades básicas das e dos visitantes, foram erguidos monumentos e espaços que glorificavam a empreitada colonial, a história e a cultura da nação enriquecidas pelo contato com outros povos, e recursos diversos valiosos ao comércio. Como exemplo, foram erguidos os pavilhões da Fundação, da Independência, dos Descobrimentos, da Colonização, de Honra e Lisboa, da Vida Popular, de Caça e Turismo, das Ilhas, da Guiné, do Chá, do Café, e de matérias-primas. O do Brasil, exceccionalmente, resultou de um convite a que armasse o próprio pavilhão, sendo essa participação anunciada no Guia da Exposição do Mundo Português (MCMXL): “O Brasil tem o seu Pavilhão, trazendo-nos o concurso dêsse glorioso prolongamento da nossa civilização atlântica”.

O responsável por essa montagem foi o então presidente, também ditador, Getúlio Vargas<sup>86</sup>. A opção brasileira foi por apresentar, enquanto imagem nacional, o potencial económico, calcado principalmente no café. É digno de nota que, enquanto no Brasil Vargas construiu um imaginário nacional indígena, enquanto uma das matrizes da identidade brasileira, a população originária do país não foi, em nada, mencionada na narrativa construída a ser avistada pelo “mundo português”. O Brasil, assim, mostrou-se como um sinónimo de oportunidades de negócios e de modernidade, sendo a arte que expôs, assim como o estilo arquitetónico do seu pavilhão, de cunho modernista. O discurso de Salazar, por sua vez, sobre uma nação lusa ultramar, a considerar pessoas das

---

<sup>86</sup> Sobre a atuação política de Getúlio Vargas no Brasil desse período, relativa a consequências em corpos-territórios Kaiowá e Guarani, cf. o succapítulo *H.2.2.1.*

colónias como sendo cidadãs portuguesas, visava oferecer à população lusa uma identidade interétnica, comparável à campanha que estava a ser feita no Brasil. É por isso que ambas óticas, dos governos de Salazar e Vargas, sintonizavam com um Estado Novo fundado num luso-tropicalismo (Freyre, 2010).

A componente de veio artístico-cultural da Exposição do Mundo Português comportou um Museu de Arte Indígena pautado em peças de povos africanos e orientais, assim como ambientações onde eram exibidas pessoas. Nessas últimas é nitidamente perceptível um tipo de escala racista a determinar a maneira de exposição desses corpos. No Pavilhão da Vida Popular portuguesa, por exemplo, encontravam-se pessoas a trabalhar com maestria. Já na seção colonial, chegou a ser mostrada uma “exótica” família do Congo como se fosse isso, a ela, um elogio:

ALDEIAS INDÍGENAS: – Reconstituição de aglomerados populacionais, em cenários apropriados, de Cabo Verde, Guiné, S. Tomé, Angola, Moçambique e Timor. Por meio de maquetas mostram-se os vários tipos de habitação indígena. Numa residência típica, encontra-se o Rei do Congo, o único soberano reconhecido no Império. (Exposição do Mundo Português, MCMXL)

O Pavilhão da Colonização, por sua vez, reservou uma atenção à

POLÍTICA ÍNDIGENA: – Ao fundo: baixo-relêvo evocando três momentos fundamentais: 1º – Oriente: (Entrega do foral de Afonso Mexia. 1526); 2º – África: (A conversão do rei do Congo); 3º – Brasil: (A incorporação dos elementos raciais na expulsão dos holandeses). Nas paredes. – tabuas sumárias da política indígena desde os primeiros contactos até à actualidade. Vitrinas com documentos. (Exposição do Mundo Português, MCMXL)

No que concerne aos povos originários das terras onde hoje se encontra o Brasil, no Pavilhão dos Portugueses no Mundo havia totens em madeira<sup>87</sup> que não se relacionam com as culturas indígenas aqui tratadas, talvez por se referirem a culturas originárias da região hoje ocupada pelo Canadá<sup>88</sup>. Parece haver, também, a representação de uma pessoa –indígena– enquanto alegoria da América numa pintura sobre “Dom João IV e os seus descendentes”<sup>89</sup>. Constatam ainda dois painéis<sup>90</sup>, sendo visível num deles indígenas em posturas defensivas sobre as árvores:

---

<sup>87</sup> Item 93 da lista que constitui o subcapítulo *H.3*.

<sup>88</sup> No próximo subcapítulo é abordada a obra de um artista cuja prática se inspira na cultura Salish, a qual contempla totens similares aos encontrados na Exposição do Mundo Português.

<sup>89</sup> Item 92 da lista que constitui o subcapítulo *H.3*.

<sup>90</sup> Itens 94 e 95 da lista que constitui o subcapítulo *H.3*.

Na Sala das Américas, a ação dos portugueses no novo continente era dada por pitorescos totem. Um grande livro com o nome dos nossos exploradores. Uma síntese da história do Brasil colonial até Dom João VI. E por dois painéis apresentando, um as expedições, outro, a aventura de Aleixo Garcia no Peru, em busca do El Dorado. (Ribeiro, 1941)

Ressalta-se que o explorador português Aleixo Garcia, ao ter naufrago em Abya Yala, foi acolhido por um grupo Guarani, onde se casou e viveu por cerca de dez anos. Já no Guia da Exposição do Mundo Português, (MCMXL) insta “SALA DAS AMÉRICAS: – No tampo, dois painéis representando a acção dos portugueses nas Américas em geral. A aventura de Aleixo Garcia em busca do ouro; os bandeirantes. Síntese da História do Brasil colonial”. Esse orgulho do contato estabelecido com outros povos e mundos baseado na exploração económica, constituiu uma cenografia com elementos como a Praça do Império, a Nau Portugal e o Padrão das Descobertas. Sendo os “MONUMENTOS” lucidamente discriminados como “CONSTRUÇÕES DE UTILIDADES PÚBLICAS”, são ressaltados “Dois monumentos: à Obra Portuguesa de Colonização no Mundo e à Expansão de Portugal no Mundo”.

O primeiro, do arquiteto e cineasta português Cottinelli Telmo, ao constituir-se nessa exposição com materiais perecíveis, possuindo “uma leve estrutura de ferro e cimento, sendo a composição escultórica moldada em estafe (mistura de espécies de gesso e estopa, consolidada por armação ou gradeamento de madeira ou ferro)”, foi reconstruído com materiais perenes em 1960, “por ocasião das comemorações dos 500 anos da morte do Infante D. Henrique”. Em “betão e cantaria de pedra rosal de Leiria, e as esculturas em cantaria de calcário de Sintra”, ele hoje, “Padrão dos Descobrimentos”, pode ser considerado o monumento mais imponente de Portugal. Não é à toa que o imaginário que ele incrusta parece diretamente conformar as criações por algoritmos a partir de navegações na *web*, mencionadas no início do segmento anterior.

Com isso, este desafio trata-se de instaurar nesse espaço uma obra de cunho indígena que não sucumba ao narcisismo intercolonial (Shohat *et al.*, 2014). Esse, refere-se à tendência de um poder colonial, mesmo que ex-colonial, captar o colonialismo, a escravidão e a discriminação que pôs em marcha como “melhor” do que o logrado e as logradadas por outras nações colonizadoras. Com isso, é mister que o presente monumento não se integre “camaleonicamente” no espaço a habitar em Belém, sendo *a priori* nele interdita a presença de esculturas figurativas com tons esbranquiçados, conformadas em pedra ou em betão. Pois é fato que os povos Kaiowá e Guarani não estão bem integrados

nem mesmo no Brasil, quanto mais em Portugal. Ao não possuírem motivos para agradecer à devastadora empreitada europeia em suas terras, resta à obra aqui em questão presentificar “assimetrias e (...) desigualdades políticas” que possam impelir à “abertura para novos conhecimentos, línguas, perspectivas” (Santos *et al.*, 2013: 723). Com reflexões operadas por contrastantes rotas e raízes (Clifford, 1997), é possível reorientar a ação cultural. O presente intuito, portanto, visa a Lisboa esse destino em Autoexílio.

.

### Contranarrativas no espaço público de Belém

É evidente que são dominantes na área de Belém as construções de teor colonial-imperial. Ainda assim, há um conjunto de obras artísticas que corporificam contranarrativas (Esbell, 2020). O monumento aqui em questão, portanto, integra-se nessa Belém alternativa que aos poucos, aparentemente não intencionalmente, conforma-se. Nem todas essas peças versam sobre a interdependência entre as conformações identitárias de colonizados e colonizadores (Bhabha, 2004). Cada qual impele, de seu modo, à constituição de uma “outra” civilização, ao desafiar o estilo de nuances fascistas (Pegorin, 2018) que, sob o jargão de «Lisboa capital do império», caracterizou o Estado Novo. Com base numa reflexão do poeta martinicano Aimé Césaire sobre o sociólogo francês Marcel Mauss, pode-se captar essas emergências no espaço público lisboeta como uma vontade coletiva resultante de arbítrios particulares e únicos:

Sabe-se que Mauss, ao buscar as razões da compartimentação do mundo em «áreas de civilização» claramente definidas, as encontrava numa qualidade profunda, comum, segundo ele, a todos os fenómenos sociais e que definia com uma palavra: *o arbitrio*. «Todos os fenómenos sociais», precisava, «são em certa medida, obra da *vontade colectiva*, e quem diz vontade humana, diz *escolha* entre diversas opções possíveis... Decorre desta natureza das representações e das práticas colectivas que a área da sua extensão, enquanto a humanidade não formar uma sociedade única, é necessariamente finita e relativamente fixa.»

Assim, toda a cultura seria específica. Específica, porque obra de uma vontade particular, única, porque escolhendo entre opções diferentes. (Sanchez, 2011: 255)

A primeira dessas erupções teve lugar no âmbito da própria Exposição do Mundo Português. O período de 1925 a 1945 foi marcado pelo

(...) confronto entre o sentido histórico da inovação e de afirmação da ruptura –através do que se convencionou designar em Portugal por “Modernismo”, mais ou menos internacionalista e imbuído das novas ideias racional-funcionalistas – e o sentido reactivo de regresso aos temas tradicionais, historicistas ou regionalistas, o qual a ironia nacional acabou por apodar de “Português Suave”.

(...)

Em Portugal os conflitos entre a estética “progressista” do racional-funcionalismo e a estética “tradicionalista” de cariz neo-conservador atravessarão toda a década de 1930 – acabando por levar a melhor a segunda opção, em 1940, até ao final da II Guerra Mundial (e durante uma década mais de “persistência”, até cerca de 1955). (Fernandes, 2005: 60-61)

Nessa época, a “vigília estética” era de responsabilidade do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN/SNI), profundamente envolvido com a produção da Exposição do Mundo Português. O diretor desse órgão, o jornalista lisboeta António Ferro, estimulava a arte “que se comportasse dentro de um ‘indispensável equilíbrio’”, sem cair na “loucura das formas” ou mobilizar-se pela “inquietação doentia”, pelo “pendor anarquizante” que por vezes “enfermava” (França, 2004: 61). Nisso, a arte sumamente abstrata não se identificava com as normas impostas à criação artística. No entanto, na construção do Espaço Espelho d’Água, para servir de Pavilhão das Diversões Náuticas e restaurante no evento de 1940, o projeto do arquiteto lisboeta António Lino burlou as regras. O caminho até a porta de entrada ao recinto é ladeado por grandes esferas, as quais foram aprovadas enquanto adornos, mas sendo de fato esculturas de arte abstrata (Elias, 2023).

Nos arredores desse espaço, atualmente, há também o tríptico do artista madeirense radicados nos Estados Unidos Rigo 23 *Torre de Cochim – Uma Armada de Ecos*, de 2014. Além desse título referenciar a Torre de Belém, as três esculturas – *Kappiri*, *Talapana* e *Miri*– que conformam a instalação, invocam histórias e episódios relativos à chegada de Vasco da Gama na Índia, transmitidas e transmitidos oralmente de geração em geração em Cochim, na Índia (Cultura de Borla, 2022). Nas cercanias do Espaço Espelho d’Água há uma outra obra contemporânea, mas não viabilizada por esse lugar, se não, pelo Projeto 7 Maravilhas EDP em 2008. *Amarração*, um tipo de “monumento-caminho”, apresenta uma estrutura com tons enferrujados, laranjas e pretos, constituída por materiais não nobres como vigas para construção e pneus. Embora ela tenha sido planejada para estar junto ao Mosteiro dos Jerónimos, foi posteriormente trasladada aos jardins do Centro Cultural de Belém (CCB) e hoje remanesce no espaço supramencionado.

Para concebê-la, Pedro Cabrita Reis inspirou-se “nas memórias de construção do Mosteiro” (Almeida, 2016: 40). Como nessa época a água se encontrava próxima a essa construção, o artista lisboeta desenvolveu uma peça entre um porto e um lugar de encosto, por se encostarem os barcos em pneus e pela presença de lâmpadas em sua intervenção. Segundo dois *blogs* (Aparício, 2008; Truelovetoo, 2010), lia-se no *site* da EDP que

A escultura faz-se utilizando materiais simples e comuns que nos habituamos a reconhecer como fazendo parte da vida quotidiana e que tanto podem provir de uma origem industrial como de um estaleiro de construção.

Concebida especialmente para o Mosteiro dos Jerónimos, “Amarração” é uma obra que nos sugere algo entre barco e cais, retomando assim uma relação de proximidade entre o Tejo e o Mosteiro, quando à praia que aqui existia, chegavam ou partiam navios e marinheiros. Numa relação vibrante com o monumento, esta nova obra mostra-nos como em arte se torna possível o encontro de tempos históricos diferentes, podendo-se usufruir desse modo e com inegável riqueza, da visão de um artista contemporâneo que nos revela, de um modo particular, a magnificência desta obra única do estilo Manuelino.

Em frente ao Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), por sua vez, há outra obra de grande porte desse mesmo artista contemporâneo, constituída por

Duas torres em alumínio, conexas e iluminadas, com 10 metros de altura. A escultura *Central Tejo* é da autoria do artista plástico Pedro Cabrita Reis e está instalada no pontão do rio Tejo, no campus da Fundação EDP. É uma peça que dialoga com o rio e com a paisagem a Sul do Tejo.

A obra resulta de uma encomenda da Fundação EDP a Pedro Cabrita Reis na sequência da aquisição da coleção privada do artista, em 2015. (Fundação EDP, s.d.)

KOIKKKOIIKIKOIKIKIOKOYOINF(Cabra)YÇKIMFÇKYOBÇYUJIHGLJB  
CNHHUHNUI(Concha). Convém citar, ainda, duas obras com origens diplomáticas. A primeira é *Sea Wolf (Lobo Marinho)*, de 2018 e com autoria de Luke Marston, encontrada no Terreiro das Missas. Esse artista canadiano é trineto de um caçador de baleias açoriano que, após migrar à Colúmbia Britânica em 1860, protagonizou o primeiro casamento interétnico –com a indígena Phqaltinat– em Vancouver, tornando-se o primeiro cidadão luso-canadiano. Esse projeto foi “concebido originalmente como uma oferta do Canadá, através da sua embaixada, a Portugal e à cidade de Lisboa, para marcar os 150 anos do Canadá”. De estética expressamente originária, Marston inspirou-se na contemplação da mitologia Salish sobre o lobo e a orca apresentarem uma mesma entidade, serem o mesmo ser. A forma da obra, por sua vez, remete à de um tipo de anzol, o “*cod lure*” (Freitas, 2018),

(...) uma ferramenta tradicional de pesca do bacalhau que era colocada no fundo do oceano e depois girava ao subir à superfície, atraindo dessa forma o bacalhau, que era depois apanhado pelos pescadores que esperavam com lanças nos rochedos ou nas suas pirogas. (Freitas, 2018)

O embaixador canadiano em Lisboa Jeffrey Marder esclarece o teor crítico dessa peça que “apela à ligação das famílias à terra, montanhas, rios e oceanos, bem como à nossa responsabilidade, por respeito a todos os seres vivos, na sua preservação” (Freitas, 2018):

Temos muito orgulho na nossa história, mas temos que admitir que houve episódios no passado que não foram bons. A relação com os povos indígenas não foi sempre muito positiva. Originalmente, não eram tratados como cidadãos com direito de voto, etc. A reconciliação entre o Governo do Canadá e os povos indígenas, que também são canadianos, é muito importante para reconhecer os erros do passado e procurar maneiras de crescer cultural, política e economicamente juntos, como canadianos diversos (...). (Freitas, 2018)

A segunda é a réplica de um típico pavilhão tailandês concebida pelo arquiteto Athit Limmun sem pregos nem parafusos, instalado em 2012 no Parque Vasco da Gama em Belém. A princesa tailandesa Maha Chakri Sirindhorn esteve em Lisboa “para oferecer à cidade uma construção tradicional em madeira de teca revestida a folha de ouro e vitrais brilhantes (...), para comemorar cinco séculos de relações diplomáticas entre o antigo reino do Sião e Portugal” (Henriques, 2012). O início das relações entre Portugal e o Sião, reino que deu lugar à Tailândia, data de 1511 com a conquista de Malaca. Esse ângulo “do triângulo Ormus, Goa e Malaca” não estava “sob a zuzerania do rei do Sião. Povoada por uma infinidade de povos asiáticos, era o maior e mais opulento empório de toda a Ásia. A sua privilegiada situação geográfica tornava-se um óptimo centro de irradiação”. Em 1516, Portugal e o Reino de Sião assinam “o primeiro ‘Acordo de Amizade, Comércio e Navegação’” (Suwantanon, 2013: 15).

Em 1820, num novo gesto de gratidão, o reino do Sião ofereceu à coroa portuguesa o terreno, em Bangucoque, onde se localiza a embaixada lusa, a mais antiga representação diplomática portuguesa na Tailândia. Desde então a Tailândia e Portugal começaram a aprofundar relações bilaterais em vários domínios, tais como: político – diplomáticos, económicos, comerciais, culturais e turísticos. (Suwantanon, 2013: 17)

O atual interesse entre Portugal e Tailândia é no aprofundamento do turismo, embora haja também algumas relações económicas e comerciais de certo valor, assim como culturais, com destaque para a influência da doçaria portuguesa em receitas

tailandesas<sup>91</sup>. Dos países de língua portuguesa, a Tailândia estabelece relações somente com Portugal e Brasil, sendo esse último um grande parceiro económico. Por outro lado, “O Brasil tem o maior número de turistas de um país latino americano a entrar na Tailândia”. Com isso, esse país preza pela migração de pessoas de fala portuguesa, para trabalharem “como tradutores ou intérpretes, (...) tratar dos assuntos do quotidiano” e “da tradução de documentos formais, como acordos, (...) servir como intérpretes em situações formais, como por exemplo, em mesas de negociações. Isto faz com que aumentem os pedidos de ensino da língua portuguesa” (Suwantanon, 2013: 25).

Ao ser alinhavado por um viés nacionalista, esse pavilhão refere à influência da chegada de europeus na conformação de nações no Oriente. Ainda assim, enquadr-o aqui por ele também incorporar uma “outra” cultura em solo português e ter, como nexos, a ajuda mútua (Kropotkin, 2009):

O pavilhão representa o «*símbolo da amizade*» entre os dois países. O telhado foi coberto com placas que se assemelham à pele de um dragão ou às escamas de um peixe, enquanto os pináculos são anjos estilizados. Na parte de baixo existe um quase varandim inspirado nas ogivas dos Jerónimos. Os tons vermelho – verde imperam aludindo os tons da bandeira Portuguesa. Porém, é o dourado a cor dominante, conseguida com mil finas folhas de ouro. No topo, um símbolo oficial desta comemoração onde prevalecem as bandeiras dos dois países reproduzidas em forma de abraço evoca as relações de amizade entre os dois países. (Suwantanon, 2013: 18-19)

---

<sup>91</sup> Como exemplo, sendo “Luso-japonesa, Maria Guiomar viveu parte da sua vida a decorar os altares das três paróquias do Ban Portuguet [Aldeia dos Portugueses no Reino do Sião] e legou a receita da confecção dos *Fios de Ovos* tornando-os no doce mais popular do país, conhecido por ‘*Foi Thong*’, cujo nome se diz ser de origem portuguesa, significando os fios dourados” (Suwantanon, 2013: 21).

**D) «Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena» – Um monumento-nu aos povos originários Kaiowá e Guarani, para o urbanismo imperial de Lisboa**

## D.1) Monumento-nu<sup>92</sup>

VICE [Milanez]: Quando uma árvore dessas é cortada, a seiva te lembra  
sangue?

Zé Cláudio: Meu amigo, ela exala um cheiro quando está sendo cortada, que  
você sente. Quando vai cair, aí [aí?] você escuta o gemido dela: ela range, no  
tronco. Aí você vê as folhas mexendo-se como quem vai dando adeus.

Tshhhhh... Aí você escuta um estrondo: treummm... E mais um gigante da  
selva tombou. Outro dia estávamos aqui e escutamos a moto-serra zunindo.  
E veio o estrondo. Falei para a dona Maria: “vamos lá?” “Vamos”. Caiu bem  
perto do nosso lote, mas não chegou a cair na nossa terra. Eles iam  
derrubando tudo.  
(Milanez, 2010)

---

<sup>92</sup> Uma parte considerável desse subcapítulo foi desenvolvida no artigo *Monumento-Nu (Mo-Nu-Mento; Momento-Nu): tipologia de um monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa* (Larín, 2022), sendo que o primeiro pode entender-se como uma versão revisada do segundo –entretanto, sem o capítulo 3. *Relacionando-me com as culturas Kaiowá e Guarani, eis que se revela o ato de produzir o corpo “vivo”*.

## Monumento decolonial

Para definir a tipologia do presente monumento, cuja articulação contempla visões de mundo ocidental e indígena, é necessário primeiro esclarecer o que se convoca nessa obra artística em sua atuação à R-Existência (Porto-Gonçalves, 2006: 51) à colonialidade do poder (Quijano, 2000). Disso ressalta uma complexa questão: como as cosmovisões Kaiowá e Guarani podem “iluminar” meios à desconstrução (Derrida, 1995) do paradigma de acúmulo –de poder, de recursos económicos, de vaidade, de ego, de razão etc.– que guiou a empreitada de invasão, domínio, comércio e extermínio em terras de povos originários? Paralelamente a essa segue-se outra, mais específica quanto ao presente enredo: como as culturas materiais Kaiowá e Guarani podem “fraturar” o “monumento” de vinco colonial e imperial, em sua ode à uma suposta superioridade e genialidade, em sua ereção a clamar, em tom de verdade, pelo privilégio ascendente de poucos?

Esses dois compêndios, embora possam ser resolvidos sob diversas formas, são poliactos. A indiscutível conexão entre portugueses e indígenas das atuais terras onde está o Brasil é tão óbvia quanto nebulosa. Por exemplo, na fácil observação do valor da mão-de-obra indígena para o implemento económico de Portugal (Bueno, 2002) e na turva aparência da influência do espírito originário de Abya Yala no ser português. A presente via tomada é apreender uma estrutura elementar Kaiowá e Guarani apta a chocar-se criticamente e construtivamente –ou, mais precisamente, desconstrutivamente– com a mundivisão ocidental capitalista, em suas dimensões logocêntricas (Derrida, 1995: 180-182) e “antropo-falo-ego-cêntricas” (Rolnik, 2019: 82). Isso, com vistas a desmantelá-la pela posta em evidência de uma “outra” alternativa, de uma alternativa advinda de uma alteridade (McEvelley, 1992).

Essa busca é por “algo” a emanar desde o interior das cosmovisões Kaiowá e Guarani, e não por algum termo palpável ou imaginário, mesmo que caro a essas culturas, valorizado pelo Ocidente no decurso histórico problematizado por estes escritos –como alguma temática ambiental que hoje requer especial atenção devido a graves condições inscritas na Terra. Essa estratégia visa romper um “direito à dominação” que se impôs “como a natureza das coisas e” está “subjacente a toda a filosofia moderna”, “posterior ao século XVI” (Dussel, 2009: 309), o qual injustamente promoveu a expansão colonial justificando a guerra e o extermínio de “outros” povos com argumentos como serem os ídolos dos mesmos falsos:

Nenhuma cultura no mundo permaneceu intacta perante a modernidade europeia. Não há, em absoluto, como estar fora desse sistema. O monologismo e o desenho monotópico global do Ocidente relacionam-se com outras culturas e povos a partir de uma posição de superioridade e são surdos às cosmologias e epistemologias do mundo não-ocidental. (Grosfoguel, 2009: 406)

Para combater e mitigar o domínio dessa epistemologia propõe-se aqui uma sintaxe assente na ecologia dos (no diálogo entre) saberes (Gomes, 2009: 419) e na tradução intercultural (Mignolo, 2007b), onde “múltiplos e diversos projectos ético-políticos” (Grosfoguel, 2009: 409) dialogam e se comunicam de um modo verdadeiramente horizontal. Com isso, estas digressões identificam pontos relevantes a serem considerados na complexa empreitada enunciada, de dar visibilidade em Lisboa às culturas e à gente Kaiowá e Guarani, e a um só tempo, de promover na população lusa em geral o processamento de fatos históricos que ferem o orgulho imperial. Essa fórmula, além de impelir à incorporação do sentimento de multitudine (Hardt *et al.*, 2004), é decolonial (Mignolo *et al.*, 2018). Essa última é uma prática epistêmica que surgiu “naturalmente” –ou automaticamente–, como consequência da formação e implantação da matriz colonial de poder:

Mi tesis es la siguiente: el pensamiento decolonial emergió en la fundación misma de la modernidad/colonialidad como su contrapartida. Y eso ocurrió en las Américas, en el pensamiento indígena y en el pensamiento afro-caribeño; continuó luego en Asia y África, no relacionados con el pensamiento decolonial en las Américas, pero sí como contrapartida de la reorganización de la modernidad/colonialidad del imperio británico y el colonialismo francés. Un tercer momento ocurrió en la intersección de los movimientos de descolonización en Asia y África, concurrentes con la guerra fría y el liderazgo ascendente de Estados Unidos. Desde el fin de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, el pensamiento decolonial comienza a trazar su propia genealogía. (...) En este sentido, el pensamiento decolonial se diferencia de la teoría poscolonial o de los estudios poscoloniales en que la genealogía de estos se localiza en el postestructuralismo francés más que en la densa historia del pensamiento planetario decolonial. (Mignolo, 2007a: 27)

Seguindo o pensamento do semiólogo argentino Walter Mignolo (2007a: 28), a teoria política na Europa, mesmo nos casos de defesa de indígenas no século XVI ou de condena à escravidão no século XVIII, construiu-se sobre as experiências e as memórias dos reinados e principados europeus, a formação dos Estados e a crise do Estado liberal. Quanto ao pensamento planetário decolonial, “*Aunque la reflexión sobre el giro epistémico decolonial es de factura reciente,*” a genealogia do mesmo, que surge do giro descolonial, encontra o seu período de formação no século XVI, em autores que

(...) abrieron la ranura de lo impensable en la genealogía imperial de la modernidad, tanto en sus facetas de derecha como en sus facetas de izquierda. Ellos abrieran *las puertas al pensamiento otro* (...) desde el espacio y las experiencias de la herida colonial infligida a indios y negros, tal como la epistemología imperial clasificó la diversidad del Nuevo Mundo (...). (Mignolo, 2007a: 29)

Com isso, a atitude decolonial, numa primeira instância, refere-se à escuta de vozes submetidas no processo de colonização, e não à crítica a estratégias coloniais. No ato de ouvir uma voz indígena que profere um discurso machista, por exemplo, confere-se uma prática decolonial, mesmo que essa fala não afronte certos aspetos do parâmetro dominante ocidental. Isso porque, invariavelmente, essa fala mostra uma outra epistemologia, o que por si só pulveriza ruídos na dita única verdade, no dito único modelo a ser seguido e reproduzido no “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno” (Grosfoguel, 2009: 386). Esse, por sua vez, em sua “‘egopolítica do conhecimento’ (...) sempre privilegiou o mito de um ‘Ego’ não situado” (Grosfoguel, 2009: 386-387). Desvinculando “o lugar epistémico étnico-racial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador”, ele gerou “um mito sobre um conhecimento universal Verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistémico geopolítico e o corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia” (Grosfoguel, 2009: 386-387).

Esclarecendo essa situação no presente enredo, a minha fala é decolonial na medida em que situa o lugar desde onde me pronuncio, utiliza uma pluralidade de fontes bibliográficas e, principalmente, esforça-se por ser envolvida e transformada pelas perspectivas Kaiowá e Guarani, numa busca pela escuta do seu “anti-discurso propriamente dito contra a modernidade” (Dussel: 2009: 312). Com isso, embora seja impossível para mim –uma brasileira de ascendência predominantemente europeia– preferir vozes africanas ou originárias de Abya Yala, posso buscar conectar-me com “o máximo de consciência possível universalmente”, *i.e.*, “a consciência crítica do próprio indígena que sofre a dominação colonial moderna, cujo corpo recebe frontalmente o traumatismo do *ego conquiro* moderno” (Dussel: 2009: 312). Enquanto tomei essas palavras para referir-me aos povos indígenas que são o sentido deste estudo, convém mencionar que Dussel as utiliza para dizer respeito ao autor considerado o primeiro decolonial da história, o cronista de ascendência inca no Vice-Reino do Peru Filipe Guamán Poma de Ayala (1980).

Como ímpar referência às ideias de cunho decolonial desde<sup>93</sup> (Mosquera, 2017) Abya Yala, estão os esclarecimentos ponderados e profundos de Aníbal Quijano:

La crítica del paradigma europeo de la racionalidad/modernidad es (...) urgente. (...) es necesario desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad/modernidad con la colonialidad, en primer término, y en definitiva con todo poder no constituido en la decisión libre de gentes libres. Es la instrumentalización de la razón por el poder, colonial en primer lugar, que produjo paradigmas distorsionados de conocimiento y malogró las promesas liberadoras de la modernidad. La alternativa, en consecuencia, es clara: la destrucción de la colonialidad del poder mundial. En primer término, la descolonización epistemológica para dar paso a una nueva comunicación intercultural, a un intercambio de experiencias y de significaciones, como la base de otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, alguna universalidad. Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal (...). (Quijano, 1992: 19-20)

Com isso, o processo de conformação do presente monumento demandou por uma imersão nas mundivisões Kaiowá e Guarani e portuguesa, por uma comunicação intercultural entre as mesmas e, sobre essa base constituída por uma racionalidade alternativa, pela ereção de parâmetros a essa obra artística que resultem num compêndio universal, no sentido da disposição interativa entre distintos saberes. Desse modo, essa universalidade não indica algo composto por faces idênticas ou submissas a uma temática,

---

<sup>93</sup> Cito o curador cubano Gerardo Mosquera (2017) para partilhar uma reflexão desde a sua opção por escrever «desde» ao invés de «de» ou «em», já que esta tese utiliza «arte de Portugal» –e não «desde Portugal», «portuguesa» ou «em Portugal». No caso desta nota de rodapé, a título de exemplo, a antepenúltima sentença abarcaria fragilmente obras de artistas lusas e lusos a viverem no exterior e, quiçá, elementos de origem estrangeira sob o cuidado de instituições portuguesas. Como esses argumentos podem ser levados, por muitas vezes, apenas com parcimónia, acrescento que «desde» pende o foco à origem territorial de uma relação que irradia além de suas fronteiras. Já a preposição «de», embora conote uma posse numa primeira instância não aqui benquista, evidencia a problemática trilógica corpo-posse/pertença-território. Ou seja, ela incorpora o rompimento de limites entre um algo e um lugar consoante o estabelecimento de relações, já que, v.g., se certas produções artísticas minhas são também arte de Portugal, há certas coisas de Portugal que são também minhas. Há assim a ser tramada uma teia com um “nós híbrido” feito de um corpo e um território imiscuídos, e não uma tecida por um corpo num lugar a interagir com terceiros. A presente questão deve-se ao prisma incidente, pois as obras aqui nomeadas como “arte de Portugal” não se agruparam por questões de receção, se não, por um vínculo com um determinado território nacional. Embora a projeção de um sujeito noutra espaço ressoe na conformação identitária em Autoexílio, ela difere de tratar sobre o país que serve de critério para reunir um conjunto de obras de arte. Ainda, agarrando posicionamentos encontrados no segmento *Conformação identitária e de estados em Autoexílio: processos* do subcapítulo *H.2.1) Conceituação de «Autoexílio»*, se os indivíduos em exílio são isentos de possuir alguma terra (Said, 1994: 142), os em Autoexílio pertencem aos –e possuem os– lugares com os quais estabelecem relações significativas e em reciprocidade. Em minha vida, por exemplo, segundo termos superficiais –e nacionais, categoria que não resume a abrangência do que aqui se diz–, ao ter eu residido no Brasil, no Peru e em Portugal, considero o que sou e o que faço hoje como sendo, a um só tempo –embora com plurais parâmetros e intensidades–, brasileiro, peruano e português. Isso reflete em certas formas incorretas e proposítadas, como a «mais bem» neste texto. Mesmo não sendo aceita no português formal, tomo a liberdade de utilizá-la para ela soar como em meus pensamentos, devido à influência do «*más bien*» em espanhol. Em suma, ao dizer «arte de Portugal» penso numa forma de discriminação referente a um sentido de pertença, onde as margens não criam barreiras ou hierarquias, se não que delimitam maneiras divergentes e afins, e propiciam contatos especificamente profundos.

se não, por um tipo de interface universal num dado contexto, a permitir encontros entre diversidades. Nesse contato, ao estar cada parte livre para lidar com suas questões de seus modos particulares, a universalidade é essencialmente híbrida (Vidal, 2002). Um exemplo desse mecanismo neste monumento decolonial é o elo que denuncia a colonização, pois enquanto serve ao amadurecimento com respeito a ilusões sobre o passado imperial, alça voz à causa indígena. Essa faceta decolonial dessa peça, portanto, ao primar pela multiplicidade de estilos de vida a fluir no mundo e articular “outros” discursos, é plenamente congruente ao movimento ao Autoexílio. Assim sendo, qualquer “monumento” decolonial pode ser captado enquanto partícipe desse movimento.

.

#### **Antimonumento, contramonumento e monumento-nu (mo-nu-mento; momento-nu)**

Após discriminar o embate epistemológico focado pela territorialidade do presente monumento, para segui-lo desvendando é necessário ponderar noções críticas ao monumento, nomeadamente, antimonumento e contramonumento. Pois bem, o antimonumento, “de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre” (Seligmann-Silva, 2016: 50):

O antimonumento (...) corresponde a um desejo de recordar de modo ativo o passado (doloroso), mas leva em conta também as dificuldades do “trabalho de luto”. Mais ainda, o antimonumento, que normalmente nasce do desejo de lembrar situações-limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe que é impossível uma memória total do fato e quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação se manifesta na precariedade tanto dos antimonumentos como dos testemunhos dessas catástrofes. Estamos falando de obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória, um novo entrelaçamento entre palavras e imagens na era pós-heroica. Referindo-se à sua obra testemunhal sobre os campos de concentração nazistas, Elie Wiesel escreveu: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que saibam que vocês nunca o conhecerão” (Adorno, 1976: 26). (Seligmann-Silva, 2016: 51)

Para arribar no monumento para Lisboa aos Kaiowá e Guarani é primeiramente indiscutível a necessidade de que ele, de algum modo, contrapondo-se às tantas estátuas

heroicas de colonizadores encontradas em Portugal, imprima-se pela memória de tantas e tantos indígenas que tiveram os seus corpos, os seus espíritos, as suas crenças, as suas sanidades físicas e mentais, as suas razões para viver etc. destroçados e destroçadas pela chegada de europeus nas terras vistas pelos últimos como o “Novo Mundo”. Dado esse histórico constar no presente monumento, um constructo do passado embrenha-se na atual situação vivida pelos Kaiowá e Guarani, a qual segue marcada por um constante trabalho de luto. A temática mortuária é pertinente a essa peça<sup>94</sup>, dizendo respeito a culturas originárias violentadas e dizimadas pela invasão do Ocidente, e à realidade atual nas retomadas e na RID, assolada por elevados índices de homicídios e suicídios.

Ainda assim, o monumento em enunciação não é integralmente um antimonumento, já que o seu mote se ergue, além de enquanto lápide às e aos indígenas caídas e caídos no genocídio entravado desde o século XVI, pela luta Kaiowá e Guarani em sua dimensão de R-Existência (Porto-Gonçalves, 2006: 51). Esse objetivo, portanto, corrobora ao desejo desses povos no presente:

A síntese do tempo constitui o presente no tempo. Não que o presente seja uma dimensão do tempo. Só o presente existe. A síntese constitui o tempo como presente vivo e constitui o passado e o futuro como dimensões deste presente. Todavia, esta síntese é intratemporal, o que significa que este presente passa. (Deleuze, 2006: 80-81)

No caso de se construir em Lisboa um memorial às vidas indígenas sacrificadas no passado, omitir-se-ia a intensa atividade hoje efetuada por pessoas originárias que seguem a existir e a trabalhar para que se faça justiça e com vistas a seguir vivendo. As cosmovisões ancestrais de Abya Yala que seguem a vigorar ficariam em segundo plano num enredo vincado pela narrativa eurocêntrica, *i.e.*, num “monumento-lápide” a emanar um lamento onde é morta a vibração da reza Kaiowá e Guarani. Com isso, a síntese do presente que aqui se busca reúne distintas temporalidades e perspectivas; é uma conjunção onde um “pensamento dominante” permeia-se por “outros” esquemas mentais com a intenção de se metamorfosear num estado de equilibrado discernimento. Esse tipo de esclarecimento, por exemplo, imbui o exercício de descolonização da arqueologia<sup>95</sup> praticado por Eremites de Oliveira (2016), o qual relativiza e problematiza, junto a noções da antropologia social, conceitos anti-indígenas –aqui entendo «anti» não somente como

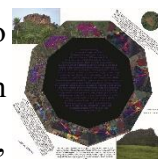
---

<sup>94</sup> Cf. o subcapítulo H.2.2.1) «Kurusu» (cruz) tumular: as retomadas e a nacionalização do capitalismo no Brasil.

<sup>95</sup> Também abordado no trecho *Imaginário imperial português enquanto imagem de Lisboa* do subcapítulo C.2.

«não», mas também como, principalmente e literalmente, «em contra de»– de sítio arqueológico (Eremites de Oliveira, 2016: 146, 155).

Esse trabalho objetiva desvestir e “desarmar” explicações jurídicas que desvalorizam restos materiais mais recentes de povos originários, o que resulta no enfraquecimento cultural e na expulsão dos mesmos de territórios tradicionais. Essa abordagem pleiteia que certo lugar, ao apresentar indícios relativos a certa cosmovisão indígena, diagnostica um território ancestral. Isso, mesmo que tais indícios não sejam pretéritos à colonização –como uma sepultura de não há muito tempo marcada por uma forma característica Kaiowá e Guarani– ou sejam isentos de matéria –como um morro assinalado segundo certa explicação mitológica (Img. 14). Quanto a esse último, “Um lugar assim pode até não conter evidências arqueológicas antigas da ocupação indígena, mas para os Kaiowá possui marcas da ação de um ser sobrenatural, como o próprio formato do morro” (Eremites de Oliveira *et al.*, 2009: 141).



Img. 14

Tratar as fronteiras entre arqueologia e antropologia social como não sendo “tão nítidas e fáceis de serem definidas” (Eremites de Oliveira, 2016: 146) leva ao reconhecimento da herança indígena em aspetos que ultrapassam a definição corrente e reduzida –e Ocidental– de arqueologia. Essa última, por exemplo, apresenta dificuldades em lidar com situações dissemelhantes a vestígios materiais do “assentamento de um antigo grupo indígena que se estabeleceu às margens de um rio ou em um abrigo sob rocha há cerca de 3.000 AP (anos antes do presente)” (Eremites de Oliveira, 2016: 139). Com isso, o ser indígena –assim como o ser do e da indígena, no sentido de ser de posse do e da indígena– não se resume a resquícios materiais, se não que engloba costumes, expressões orais, projeções mentais etc. Desse modo, os conhecimentos que se replicam –como o morro supracitado– e as maneiras de fazer que se reproduzem –como sementes utilizadas na confecção de adornos–, ao englobarem determinadas formações e espécies naturais, são também aptos e aptas a diagnosticar uma área de terra como «sítio arqueológico».

Essa perspectiva mnemónica, ao reconhecer liames entre passado e presente em plurais circunstâncias, torna-se uma estratégia à conceção de argumentos jurídicos adequados às verdades Kaiowá e Guarani, ou à verdade inscrita no território indígena sob investigação arqueológica. Essa apreensão do atual enquanto vinculado ao antigo é algo que procurei, de um modo outro embora concorrente, revelar no monumento que aqui se apresenta. A reflexão de Eremites de Oliveira leva a perguntas como «qual é a importância dos povos Kaiowá e Guarani antigos para aquelas e aqueles que mobilizam

essas culturas hoje em dia?», ou «como reconhecemos a herança Kaiowá e Guarani nas e nos atuais descendentes viventes<sup>96</sup>?». O presente contexto, por sua vez, desperta indagações como «qual é a consequência das espoliações e agressões sofridas pelas e pelos indígenas antigas e antigos nas atuais vidas Kaiowá e Guarani?», e «qual é o papel desempenhado por portugueses antigos nesse processo?», e «como reconhecemos essa herança nas pessoas portuguesas de hoje?».

Esse imbricamento entre diversas temporalidades torna o monumento que aqui se esmiúça, como já visto, parcialmente um antimonumento. Mesmo com a intenção de indicar o funesto histórico entre indivíduos lusos e originários, o vinco preponderante calca-se, porém, num prisma condizente a uma inerência cultural (Larín, 2020a) Kaiowá e Guarani. Sendo a inerência cultural, *grosso modo*, algo oriundo das culturas indígenas em questão, e não algo desabrochado num contexto de colonização, ela é estritamente decolonial (Mignolo *et al.*, 2018). É certo que qualquer voz originária, mesmo tratando temas referentes à invasão de Abya Yala por europeus, é decolonial. Ainda assim, aqui há o exercício de reverberar instâncias que caracterizam as cosmovisões sob foco independentemente do contato com os brancos. Isso, de modo a oferecer uma discursividade apta a representar os povos em questão em sua forma de ser, e não apenas num tabuleiro impregnado pela substância colonial. Embora não seja mais possível ser indígena sem tocar nesse “tabuleiro”, tempos “outros” seguem vigentes na memória e inspiram alternativas à R-Existência (Porto-Gonçalves, 2006: 51) do *teko porã*.

Essa presente opção, portanto, não resulta de um vislumbre de pureza nas mundivisões Kaiowá e Guarani, já que ela não ignora o processo histórico e a componente sincrética (Clifford, 2001) da interação cultural humana. Por conseguinte, ela tampouco critica indivíduos originários que –naturalmente– se transformaram no estabelecimento de relações com, para não dizer “outros” e “outras”, o “mesmo”<sup>97</sup> –mundo do branco. Essa eleição, então, visa apreender algo passível de impactar radicalmente<sup>98</sup> o paradigma que ministrou a globalização do capitalismo. Para tanto, portanto, é mister essa constituição advir da própria cosmovisão originária, e não de uma articulação dessa enquanto subordinada a uma dominação (Guha, 1997: 20). A peça, em questão e assim,

---

<sup>96</sup> Termo utilizado correntemente na região de Dourados.

<sup>97</sup> Cf. o subcapítulo H.5) *Encruzilhadas Língua-Terra (Encrucijadas Lengua-Tierra / «Language-Land Crossroads»)*.

<sup>98</sup> Não me é possível precisar até que ponto o presente monumento pode aproximar-se dessa capacidade radical, refiro-me mais bem ao meu esforço por “traduzir”, nessa obra, elementos das cosmovisões Kaiowá e Guarani que, de fato, impactam radicalmente no esquema mental ocidental.

não se trata estritamente de um memorial às e aos indígenas, e tampouco às culturas exterminadas devido à invasão de espanhóis, portugueses, entre outros, e à colonialidade do poder que segue a imperar no Brasil pelas e pelos descendentes de “sucessores euroamericanos” (Eremites de Oliveira, 2016: 145).

Nesse caso, o âmago do monumento, mesmo que decolonial e indigenista, ao ser subalterno à colonização, não evidenciaria modos de ser originários em suas dimensões de livre relação e autonomia, de ser livre no mundo. Disso tudo se arriba no ato de produzir o corpo “vivo”<sup>99</sup> (Larín, 2022), a inerência cultural Kaiowá e Guarani elegida como o caráter fundamental a instar no monumento em questão. Esse último, com isso, mais fortemente do que no campo do antimonumento, institui-se no do contramonumento:

The counter-monument (...) flouts any number of cherished memorial conventions: its aim is not to console but to provoke; not to remain fixed but to change, not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by its passersby but to demand interaction; not to remain pristine but to invite its own violation and desecration; not to accept graciously the burden of memory but to throw it back at the town's feet. By defining itself in opposition to the traditional memorial's task, the counter-monument illustrates concisely the possibilities and limitations of all memorials everywhere. In this way, it functions as a valuable “counter-index” to the ways time, memory, and current history intersect at any memorial site. (Young, 1992: 276-277)

Embora o pesquisador norte-americano especialista no Holocausto James E. Young refira-se, no início dessa citação, diretamente ao *Monumento de Harburg contra o Facismo* de 1986, do artista alemão Jochen Gerz e da artista nascida na Lituânia Esther Shalev-Gerz, em todo o parágrafo ele constata de um modo bastante claro o teor do contramonumento. Essa enunciação reconhece na obra alemã uma radicalidade quanto a esse caráter. Por sua amplitude, essa tipologia pode ser averiguada em diversas escalas e funcionamentos, a depender de cada obra em consideração. Pensando-se no aspecto ressaltado das cosmovisões Kaiowá e Guarani –no ato de produção do corpo “vivo”–, tem-se: um enfoque mais em provocar, no sentido de fazer despertar consciências com respeito a assuntos problemáticos, do que em consolar –mesmo porque o próprio consolo, destituído da ação transformadora, não chega a amenizar aflição alguma–; uma propensão à mudança, pois invocar um ato de produção do “vivo” implica a dimensão de

---

<sup>99</sup> Cf. o capítulo 3. *Relacionando-me com as culturas Kaiowá e Guarani, eis que se revela o ato de produzir o corpo “vivo”* do artigo *Monumento-Nu (Mo-Nu-Mento; Momento-Nu): tipologia de um monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa* (Larín, 2022). Noções sobre esse assunto, além de mencionadas no decorrer desta tese, podem ser encontradas mais diretamente nos segmentos «*Chiru*» e *equilíbrio da Terra* e «*Tata rendy henda'i*» e *flores feitas com penas* do subcapítulo H.2.2.3.

experienciação ativa do momento presente—; devolve o fardo da memória à população em contato com o monumento, implicando-a no processo de alteração do paradigma regente.

Por outro lado, esse ato de produção do corpo “vivo” não se mostra compatível com a descrição de ser fadado ao desaparecimento —ao menos não atualmente, dada a persistente presença das consequências da colonização em vidas indígenas. Intenciona-se assim um devir Kaiowá e Guarani no presente “vivo”, a incessante produção de um instante originário, fazendo-o multiplicar-se e vingar eternamente no presente. Esse mecanismo, portanto, reverbera pessoas indígenas mobilizando o *teko porã* a todo o momento, algo complicado de suceder nos dias de hoje devido à dominação global do padrão de desenvolvimento moderno-colonial (Quijano, 2000). Já a proposição de a peça não permanecer intocada, é altamente compatível com o ato de produção do corpo “vivo”, o qual contempla o ser em devir junto à autorreflexão, autotransformação e autodiscernimento. No caso deste monumento, entretanto, primei pela interação isenta de depredação e destruição, já que os povos originários e seus territórios são marcados pela violação e extração.

Ainda assim, esta obra propõe-se incorporar “harmoniosamente” qualquer tipo de intervenção recebida, desde que não seja extinta. Em meu trabalho de campo, por sua vez, marcou-me fortemente o modo como a minha trajetória fluiu. Em meio a um enredo grave e problemático, senti as experiências vividas alinhavadas por um tipo de cerimônia, cuja parcimônia funcionou de modo a repelir o ser invasivo. Um contramonumento aos Kaiowá e Guarani em Lisboa pode existir sob esquemas totalmente variados e estratégias antagônicas. Neste caso evitei corpos indígenas a reiterar alguma ode heroica de domínio ou a fazer alarde quanto a uma revolução a tomar o poder de uma coletividade à força. Priorizei por não reproduzir formas coloniais que pudessem perverter a noção do ato de produção do corpo “vivo” (Larín, 2022) que aqui se delineia. Não penso que seria especialmente problemático referenciar líderes que desbravaram a causa político-espiritual indígena, ou fazer alarde a alguma revolução a reconquistar a autonomia originária. Ainda assim, esforcei-me por estar rente às indicações e aprendizagens que recebi aquando na região de Dourados.

Esses parâmetros referentes às culturas tradicionais não surgiram de um processo linear e literal, e tampouco se manifestaram forçados: eles emergiram como inesperadas e encantadoras revelações, de surpreendente lógica. Há uma sutileza extremamente séria no teor da decisão sobre o que se decide mostrar ao “mesmo” (*karai*, pessoas brancas). Essa abertura ao devir junto às pessoas com as quais me relacionei na RID, respeitando

tempos e vontades das pessoas que viabilizaram o meu trabalho de campo, foi a minha maneira de procurar não ser nociva aos Kaiowá e Guarani, embora essa problemática não possa deixar de latejar. Dessa delicada ponderação, resultante de hierarquias impostas e charlatãs que devem ser desestruturadas, tem-se uma intenção primordial do presente monumento captada em Fanon (1968: 34), parafraseando-o, pois «quando o colonizador descobre que sua vida, suas respirações, as pulsações de seu coração são as mesmas do colonizado, descobre “que uma pele de colono não vale mais do que uma pele de indígena”: “Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo”.

O “outro” e a “outra” em perigo trata-se do “mesmo” em perigo. E é nesse abalo essencial, no mundo interior, que o mundo exterior se transforma. É nele que o mesmo se transmuta na outra e no outro. Mesmo que na atual conjuntura luso-brasileira não se possa falar, estritamente, de colonizador e de colonizado, pode-se constatar, respetivamente, os paradigmas da colonialidade do poder e do Bem Viver (Gastón Soublette apud Retamal, 2022) –além de em sujeitos, subjetividades, raças etc. privilegiados e privilegiadas, desfavorecidos e desfavorecidas, entre outros e outras. Nesse cenário que resulta diretamente de um enredo colonial, para fomentar a redução das drásticas discrepâncias entre as possibilidades, oportunidades e liberdades disponíveis a cada viver humano, assim como a cada viver animal e vegetal, é mister fomentar a penetração do paradigma do Bem Viver (Acosta, 2010) nos interstícios do presente que assim permitam.

A noção do ato de produção do corpo “vivo” deve manifestar-se em ambas faces do monumento em questão, tanto naquela que permite a pessoas Kaiowá e Guarani reconhecerem as próprias culturas –i.e., reconhecerem-se–, quanto na que impele os e as passantes em Lisboa à desconstrução do imaginário imperial português, através da atenção quanto à importância da ação, da alteração, da transformação individual para o devir da sociedade. Nesse caso, o próprio corpo de cada indivíduo, enquanto audiência do monumento, é submetido ao referido ato de produção que o torna “vivo” ou, no melhor dos casos, “bem vivo”, ao acionar o Bem Viver. Pode-se assim dizer, justamente, que a interface a primar neste trabalho refere-se ao ato de produção do corpo “vivo”, sendo a mesma um espaço de travessia, de relação que, simbolicamente –e se espera que efetivamente–, comporta a conexão ativa –interativa– entre subjetividades.

Ao estabelecer-se como uma membrana permeável que dispõe em suas extremidades duas visões de mundo em relação, esse monumento impregnado por instâncias Kaiowá e Guarani reverbera, porque ecoa, em subjetividades lusas. Nesses, por assim dizer-se, exercícios de consciência, pessoas podem despir-se dos próprios

desentendimentos e abrir-se ao reconhecimento do corpo indígena: em seu drama, em sua humanidade, em sua ecologia, em seu saber, em sua realidade. A conexão viabilizada por essa peça com “almas” originárias a vibrar, pode levar à abertura de um fundo falso e ao consequente descobrimento da dimensão potente do próprio corpo –“a viver”– no presente. Nessa autopercepção espiritual enquanto ser não estático e capaz de moldar a própria existência, o sujeito capacita-se, portanto, a adornar-se e a conseguir mostrar-se tal como é, sem medos e sem vergonhas (Cortesão, 2010).

E é por isso que esta pessoa é “adornada” – mesmo quando “nua” –, pois, ao estar concentrada na própria relação criada junto ao encaminhamento do mundo, está capacitada a se distinguir – e a saber que distingue os outros segundo a própria perspectiva. (Larín, 2019a: 307)

Nesse mecanismo de autorreconhecimento e de reconhecimento de “outros” e “outras”, ao tornar-se mais consciente da própria perspectiva, mais adornada torna-se a pessoa e mais nua ela se torna. Isso, por ela demonstrar com clareza quem é e saber que observa “outros” e “outras” sob um prisma pessoal cristalizado num determinado espaço-tempo. Esse raciocínio advém do ato de adornar indígena em geral, seja o próprio corpo, sejam os objetos referentes, relativos ou transversais à pessoa em questão. Por esse ato o indivíduo comunica publicamente quem é, mostrando com transparência a própria singularidade (Vidal, 2015) e se dispondo no mundo do seu próprio modo. Com isso, ele articula-se na realidade social de um modo ativo, pertinente e competente –significando aqui «competência» a capacidade de manifestar no mundo a forma própria de ser.

Com isso, finalmente, embora o presente monumento seja parcialmente um antimonumento e um contramonumento, esclarece-se uma “outra” tipologia, mais específica. Essa “outra” pertence ao âmbito decolonial e manifesta um mecanismo à decolonialidade, e não variadas formas decoloniais. Por isso, mesmo sendo correto chamar esta obra de decolonial, essa definição é tão carente de especificidade quanto antimonumento e contramonumento. A tipologia decorrente do ato de produção do corpo “vivo” é, portanto, «monumento-nu». «Nu» porque trata de que as subjetividades em interlocução estejam impressas na obra, sejam as encontradas no espaço público, sejam as incorporadas na peça artística, ambas se relacionando despidas de artefactos ou artimanhas que as encubram, que mascarem –e massacrem– as suas singularidades particulares. Nesse caso, o que se “veste” evidencia, de um modo transparente, quem se é.

«Nu» por dispor um corpo em relação, um corpo presente e ativo, mesmo que meramente mentalmente. Essa interação num dado momento permite jogar com as sílabas de «monumento-nu» e constituir com pertinência os termos «mo-nu-mento» e «momento-nu». Diagnostica-se assim a tipologia determinante a este monumento aos Kaiowá e Guarani para Lisboa. O sentido que ela estabelece com essas culturas originárias e com o espaço público lisboeta foi diagnosticado. Essa situação estético-discursiva, como visto, é permeada por noções como colonialidade, decolonial, ato de produção do corpo “vivo”, monumento, antimonumento, contramonumento e monumento-nu. Além de com respeito ao imaginário imperial português, é assim necessário desenvolver entendimentos sobre a crítica que ela estabelece com a dimensão clássica do monumento.

.

### Monumento-nu: uma crítica ao monumento clássico

A tipologia «monumento-nu» surgiu da observação de funcionamentos decorrentes dos atos de adornar Kaiowá e Guarani, os quais dotam subjetividade a corpos, vivos ou inertes. O termo «monumento», por sua vez, assim como as tipologias averiguadas no subcapítulo anterior, pertencem ao *continuum* da história ocidental. Ao ser uma brasileira não indígena, seria inapropriado eu dedicar-me à elaboração de algo que pudesse ser captado pela já reflexionada<sup>100</sup> ideia de “monumento indígena”. Como já indicado nestes escritos<sup>101</sup>, não possuo autoridade alguma para proferir uma fala originária. A possibilidade que me corresponde, então, é a de inspirar-me em maneiras de ser, de fazer e de pensar Kaiowá e Guarani para dar visibilidade à causa desses povos. E, concomitantemente, esforçar-me por viabilizar meios à desconstrução do paradigma de acúmulo condizente ao sistema dominante, sob o qual vidas guiadas por “outras” formas de estar no mundo são desdenhadas e oprimidas em prol da ganância, vaidade e mesquinaria de egos que se creem “mais merecedores” de um “bom viver”.

Com isso, proponho «monumento-nu» como uma tipologia mais a instar nas que constam no âmbito da arte, já que o fato de eu ser uma artista plástico-visual resulta do

---

<sup>100</sup> Vide o subcapítulo C.1) *Monumento indígena? Uma crítica ao monumento*.

<sup>101</sup> Cf. o segmento *Ter visibilidade, deter o poder da palavra e lugar de fala* do subcapítulo C.1.

âmbito acadêmico ocidental. Isso, não de modo a alabar a tessitura histórica da dita “civilização”, que disciplinou as Belas-Artes, a qual fecundou a atual arte contemporânea, se não, por prezar pela retidão do presente argumento. Ou seja, ao ser eu uma artista contemporânea, mesmo que em busca de desestabilizar patamares que urdiram a minha experiência de vida no mundo, ou até mesmo por isso, as presentes reflexões e articulações entreveram-se ao espectro artístico-ocidental. Resgatando esclarecimentos de Ailton Krenak que sintetizam esse intuito, não se trata de negar o transcurso que levou ao governo mundial uma certa idiossincrasia: trata-se de trabalhar com base no contexto onde se está, juntas e juntos, à um alternativo porvir: “é (...) crucial começarmos a nos indagar com quem, e não para quem, podemos fazer algo hoje e no futuro” (Krenak, 2022: 244).

Com isso, “Ailton Krenak chama atenção de que: ‘O futuro é aqui e agora’, sendo que imaginar o futuro não tem a ver com pensar o amanhã, mas exatamente pousar e ficar aqui” (Anastassakis, 2022: 178). Para esquivar de tabus e alienações convém saber que o mo-nu-mento pertence à cronologia artístico-histórica, já que sem ela esse conceito não existiria. Porém, o seu surgimento é também devedor das cosmovisões Kaiowá e Guarani. Embora não seja possível dizer que ele pertence a essas cosmovisões, é incontestável ser ele visceralmente influenciado pelas mesmas. Nessa sua condição, o monumento-nu estabelece uma sintaxe crítica ao ideal ocidental de monumento, a saber, o monumento clássico. O ápice referencial desse preceito estilístico constituído na antiguidade grega, mostra estátuas de corpos humanos nus com proporções –medidas relacionais– e formas –ditas “belas”– que se queriam ideais (Winckelmann, 2006: 191): “(...) *these artists sought to combine beauty from many beautiful bodies. They purified their images of all personal inclinations, which distract the mind from true beauty*” (Winckelmann, 2006: 198).

Essa “idealização” pode ser apreciada por duas perspectivas sob a ótica platônica. Uma, enquanto a conceber à maneira do filósofo grego Platão um mundo de ideias “superior” ao mundo natural, observando esse último como marcado pela “imperfeita” seriação. Outra, enquanto a ocultar “falhas” –inexatidões com respeito ao “ideal”– que caracterizam quaisquer representações miméticas (Platão, 2017) e corporificações concretas. Sob qualquer dessas alternativas esse estilo de estatuária propende à conformação de um corpo social que mira um mesmo modelo, descolado da estética de desigual seriação materializada pela natureza. Esse enfoque unidirecional é diametralmente oposto à noção do ato de produção do corpo “vivo” (Larín, 2022), o qual

prima pela expressão autónoma, própria e singular (Vidal, 2015), e pela conformação de uma humanidade heterogênea. Sob a compreensão de que o sentido da existência está na pluralidade de formas, e de maneiras de estabelecer relações, é em geral permitido a cada ser humano sentir-se bem ao viver consigo. «Consigno» porque alguém que se aceita e se conhece pode dizer-se acompanhado de si –e não alienado de si mesmo.

Ao haver um único padrão de “perfeição” a ser seguido, visto como “puro”, as pessoas em suas diferenças, naturalmente “impuras”, tendem a inibir as próprias verdades e o que de fato são –o que puramente são– pelo desconforto consoante à dissemelhança com a dita –imposta como norma, embora praticamente intangível e inatingível– “perfeição”. Pois bem, esse cânon à perfeição universal reinou em boa parte do tempo e é remanescente, ainda, em parcela significativa do imaginário coletivo –isso, não por mero acaso ou por espontânea sintonia entre tantos gostos pessoais. Essa estética com uma norma específica a definir a beleza, disseminada pelo espaço público grego, gerou uma dinâmica de competição onde os cidadãos buscavam ser exemplares em suas práticas, para serem então homenageados com uma estátua (Winckelmann, 2006: 198). No decorrer dos tempos ela serviu de inspiração a dispositivos (Agamben, 2009) erigidos à demonstração pública da superioridade, mesmo que controversa, de poderes políticos autoritários e totalitários.

A herança clássica grega replicou-se com múltiplas perturbações quanto ao rigor técnico, estético, conceitual, entre outros, com respeito à matriz. Ainda assim, essa estirpe a mitificar “o (suposto) retrato da «realidade»” (Brites, 2008: 98) segue a infiltrar-se na esfera pública em geral “*Dans la période présente, caractérisée par l’agonie du capitalisme, tant démocratique que fasciste*” (Breton *et al.*, 1938). Disso, o município de Dourados, no estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, oferece um nítido exemplo. Os diversos monumentos aí instalados há menos de meio século e sob governos democráticos homenageiam personagens históricos locais “ilustres” –e não indígenas– que participaram da criação da cidade e fomentaram o crescimento do tecido urbano e económico local –o que impeliu à “civilização” de indivíduos originários e ao abafamento de suas culturas ancestrais. Com isso, a despeito das imensas distâncias entre as mencionadas esculturas gregas e diversos bustos, conjuntos de estátuas e obras de cunho nacionalista que servem de propaganda de algum poder económico ou político à população de Dourados, a primeira formou a tendência de a última seguir, em muitos casos, atrelando-se a parâmetros “naturalistas” de representação (Ortega y Gasset, 2001: 29).

Esse “naturalismo”, portanto, mais bem evidencia o artifício de uma aparência “natural” representar, na realidade, uma idealização. Essa postura arrogante e até mesmo esnobe evidencia um poder como uma ordem “naturalmente superior”, a ordenar e organizar um conjunto social “naturalmente inferior”. Ela encontra-se no germe do termo «clássico», palavra romana derivada do latim «*classicus*» que significa «de uma certa classe» e, por conseguinte, «o que permanece exclusivo a uma classe ensimesmada». Esses romanos, “classistas”, muito agilmente apropriaram-se da arte e da literatura gregas, traduzindo e reproduzindo obras que consideraram de um “nível” tão alto que provavelmente ninguém, nem nenhuma “civilização”, poderia ultrapassar. Do Renascimento até o século XIX, por sua vez, foi massivamente disseminado o pensamento de que a antiguidade greco-romana era “exemplar”, um imponente legado cultural de virtuosismo a ser imitado, mas nunca superado (Stewart, 2008: 1-2).

É apenas no século XIX que estudiosos dividiram a produção artístico-cultural da Grécia antiga em três fases, sendo a intermediária, entre a Arcaica e a Helenística, ao ser observada como “a madura” e de melhor qualidade, nomeada de «Clássica». Com isso, o termo «clássico», de aludir à antiguidade greco-romana, terminou por configurar-se num guia –ou, de um modo mais certo quanto à proeminência global do Ocidente, como um norte– à perfeição e ao poder, à superioridade e à excelência. A título de exemplo da abrangência e influência –e de matizes– do termo «clássico», em termos gerais, há a nomeação da arte do Renascimento, período colonial e de arte florescente pelo mecenato, por «clássica» (Wölfflin, 1953). Por outro lado, a inspiração clássica, assim como a neoclássica, é recorrente em empreitadas –grandiosas– imperiais, de vieses fascistas a comunistas.

No manifesto para uma arte revolucionária independente, redigido pelo teórico do Surrealismo André Breton e pelo intelectual revolucionário nascido na atual região da Ucrânia Léon Trotsky –mas assinado pelo referido surrealista francês e pelo muralista mexicano Diego Rivera–, a criação artística enquanto estrangida por determinadas convenções é denunciada como um atentado à liberdade humana:

Le fascisme hitlérien, après avoir éliminé d’Allemagne tous les artistes chez qui s’était exprimé à quelque degré l’amour de la liberté, ne fût-ce que formelle, a astreint ceux qui pouvaient encore consentir à tenir une plume ou un pinceau à se faire les valets du régime et à le célébrer par ordre, dans les limites extérieures de la pire convention. A la publicité près, il en a été de même en U. R. S. S. au cours de la période de furieuse réaction que voici parvenue à son apogée. (Breton *et al.*, 1938)

Com isso, atualmente, o termo «clássico», ao associar-se “à aspiração do nível mínimo de bom-gosto”, serve “à recusa dum mínimo de personalidade” (Ferro apud Portela, 1987: 112):

“Classical” is a divisive word. For some, it conjures up stirring images of The Glory That Was Greece and The Grandeur That Was Rome. For others, it invokes the tyranny of Dead White Males, of extinct languages force-fed one as a child, and of tweedy pedants poring over dust remains. (Stewart, 2008: 1)

Assim sendo, o monumento-nu infere que “a gravitação do passado sobre o presente tem que mudar de signo e sobrevir uma (...) época em que a nova arte se vá curando pouco a pouco da velha que a afoga” (Ortega y Gasset, 2001: 72). Enquanto a tradição clássica grega dotou especial atenção ao corpo nu, estabelecendo um contraste com corpos mundanos e ordinários que eram induzidos a se perceberem, e a serem percebidos, como defeituosos e malfeitos, a presente noção de «ato de produção do corpo “vivo”» não implica a produção de corpos “esculturais”, mas de corpos livres para serem o que são. Prezando pela transparência nas interações *in situ*, os elementos em relação estão “despidos” porque “adornados”<sup>102</sup> (Viveiros de Castro, 2012), reconhecendo-se como diferentes e semelhantes numa sintonia de manifestação universal das singularidades (Vidal, 2015). Pela réplica dessa original singularidade, por sua vez, a originalidade perde o traço de genialidade excepcional para tornar-se, então, normal.

O parâmetro ao múltiplo definido pelo monumento-nu afina-se à apreciação do poeta francês Martin Rueff sobre o que seria a “*logique structurale du signifiant*” (Rueff, 2009), na qual o significado se constitui por conexões de sentido relacional intrínseco, contrariando muitas vezes lógicas que prevalecem no exterior do corpo-significante conformado pela territorialidade em questão. Em memória a Claude Lévi-Strauss, ele centra-se num trecho (Lévi-Strauss, 1997: 166-117) onde esse antropólogo conta curiosamente ter, ao escrever o final de *O Homem Nu* (Lévi-Strauss, 1981), “presente no espírito a página grandiosa que conclui o” *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas* do filósofo francês Joseph Arthur de Gobineau (2021), um dos precursores do racismo:

Au moment d’achever l’ensemble de ses *Mythologiques*, l’anthropologue évoque la *disparition inéluctable de l’homme de la surface d’une planète elle aussi vouée à la*

---

<sup>102</sup> “A verdade é a máscara da máscara; o homem nu é o homem que sabe se vestir” (Viveiros de Castro, 2012).

*mort. Il fait allusion à ces quelques traits, vite effacés, du rien que l'homme fut sur la terre. (Rueff, 2009)*

Essa consciência –do, por aqui assim dizer-se, “homem nu”– sobre o quanto nada representa a passagem do ser humano sobre a Terra, é também um aspeto favorável ao monumento-nu, já que vinca uma atenção com respeito à irrelevância de tantas formas construídas pelo coletivo humano. Ela constitui, assim, um espectro de liberdade quanto ao ser-se quem se deseja ser, já que se desembrulha de referentes articulados por sociedades como a do espetáculo (Debord, 2005). Nessa passagem, por outro lado, esclarecem-se ponderações de Lévi-Strauss sobre a importância dos traços, já que as pessoas somente diferem e existem por seus vestígios, os quais evidenciam o que aconteceu no *continuum* da experiência humana na Terra. Esse vazio do sentido da existência humana, por conseguinte, permite que se decida sobre a forma com a qual obrar-se o significado da própria presença no planeta. O que aqui se toma por homem nu e por mulher nua, portanto, condiz àqueles e àquelas que, ao se depararem com a sorte de existir, adornam a própria existência de modo a tornarem-na recíproca ao cosmos que a engendrou, fazendo-a “valer a pena”, *i.e.*, dotando-lhe de sentido existencial.

O monumento-nu não trata, portanto, da apresentação de uma figuração nua ou vestida, de uma abstração científica ou artesanal, de uma trama conceitual narrativa ou de interpretação polivalente, de um espaço a ser contemplado ou a ser utilizado. De fato, num sentido expandido e resgatando a interpretação de Panofsky<sup>103</sup> (1991) sobre o “monumento” ser qualquer registro humano a receber uma devida –e vivida, e vívida– atenção, o monumento-nu nem arte precisa ser, já que pode se constituir apenas como uma interface de qualquer ordem, a propiciar a ocorrência de momentos-nus. As estratégias, meios e recursos a instarem num monumento-nu podem ser de quaisquer tipos, desde que se fundamentem na promoção de um cenário social híbrido (Vidal, 2002) e transparente, onde cada agência pode exercer no mundo uma atuação autónoma e íntegra –mesmo que opaca.

Pode-se assim dizer que um monumento-nu existe num ato de um “corpo sem órgãos” (Deleuze *et al.*, 2010), movido pela própria vontade e à diferença de corpos com órgãos, maquínicos, que reproduzem uma programação predefinida. Com isso, levada essa instância à sua radical extensão latitudinal, agindo todas as pessoas como “corpos sem órgãos”, a exceção domina o espaço da “normalidade”. Essa configuração extrema

---

<sup>103</sup> Cf. o subcapítulo *C.I.*

pode distinguir-se como oposta à “formulação política original da imposição do vínculo soberano” (Agamben, 2007: 93), a qual é dada pela vida nua, *i.e.*, a vida do *homo sacer*. Com um nível de excecionalidade que expõe drasticamente o que não se enquadra nos preceitos sociais vigentes, essa “vida nua” pensada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben origina o espaço político independente de esferas religiosas, profanas, naturais ou jurídicas.

Com isso, ao passar dos limites comportamentais permitidos por um Estado soberano, a vida nua, ao não poder ser alcançada nem por leis nem por clemências, é posta numa “irreparável exposição na relação de abandono” (Agamben, 2007: 91), podendo ser violentada sem remorsos. Essa vida “defeituosa” e desvalorizada ao máximo, portanto, serve de parâmetro ao policiamento das “outras” vidas, para que permaneçam no espectro “mesmo”, contemplado pelo sistema. Contrário a esse conceito de política instituído pela exclusão, o instaurado pela presente perspectiva, seja com monumentos-nus, momentos-nus ou com movimentos ao Autoexílio, institui-se não pela inclusão, mas pela coexistência. Isso não significa psicopatas livres para tranquilamente matar a quem bem entenderem. Numa primeira instância, há o entendimento de que tal vida existe tal como é. Como ação política, o trabalho é encontrar meios de essa pessoa ter a melhor qualidade de vida possível sem ser nociva alguém. O sofrimento, ao invés de ser prazerosamente cultivado de um modo espetacular, é cuidado para dar espaço ao amor. Do desejo pelo não ser, tem-se o de ser com.

.

### **Monumento-nu: à mentalidade de singularidade criativa e conscientemente interdependente**

Para que o comum ultrapasse fronteiras e designe «humanidade», de modo a se estabelecerem relações recíprocas (Temple, 2003) entre faces e singularidades plurais num movimento de “*becoming-with*” (Haraway, 2016), é necessária a disseminação de conhecimentos emancipadores (Rancière, 2010). A evidenciação do ato de adornar Kaiowá e Guarani no espaço público da capital portuguesa é, pois, aqui reconhecida como um meio à emancipação da mentalidade lusa em geral com respeito ao pesado histórico imperial. É certo que nessa empreitada, na qual ninguém é excluído, ninguém está a salvo

(Pratt, 2017: 529). Essa problemática conjuntura compreende-se no termo «zona de contato»<sup>104</sup> cunhado pela especialista em linguística estadunidense Mary Louise Pratt (1992: 7-8):

“Contact zone” in my discussion is often synonymous with “colonial frontier.” But while the latter term is grounded within a European expansionist perspective (the frontier is a frontier only with respect to Europe), “contact zone” is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect. By using the term “contact,” I am to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A “contact” perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees,” not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power.

Por mais que haja aqui um ímpeto ao despojamento de esquemas coloniais, o ato de chocar o espaço público lisboeta com uma menção às culturas Kaiowá e Guarani conjura, necessariamente, uma implosão no imaginário imperial português. Para que os elementos detonados nesse impacto convirjam à fratura da colonialidade do poder (Quijano, 2000), o mote decolonial (Mignolo *et al.*, 2018) a ser expresso versa sobre o ato de produção do corpo “vivo”. Essa atenção com respeito à integralidade entre corpo e vida é divergente da inclinação do padrão mental ocidental, que constata o pensamento como elevado sobre a carne, que molda normas para as pulsões corporais se encaixarem. Uma forma está em si e um corpo está em si, mas a forma de um corpo se transforma através da experiência. Algo similar ocorre com os “objetos-sujeitos” inertes das culturas Kaiowá e Guarani, cujo conteúdo se transmuta conforme a recepção das pessoas –ou, mais assertivamente, conforme o liame estabelecido com elas.

Uma analogia desses entendimentos divergentes, um a primar pela dita “razão” humana em sua “supremacia” isolada, outro pela conexão entre o que existe no mundo – em suas múltiplas dimensões, seja física, imaginária, espiritual, cerebral, etc., em interação–, pode ser protagonizada pelas culturas de presença e de sentido:

(...) a autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o pensamento (poderíamos dizer também a consciência ou a *res cogitans*), enquanto a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo. (...) se a mente é a autorreferência predominante, está implícito que os seres humanos se entendem como excêntricos ao mundo (que, numa cultura de sentido, é visto como consistindo exclusivamente de objetos

---

<sup>104</sup> Contemplado também no subcapítulo H.2.1) *Conceituação de «Autoexílio»*.

materiais). Essa perspectiva torna claro que a “subjetividade” ou o “sujeito” ocupam o lugar da autorreferência humana predominante numa cultura de sentido, enquanto nas culturas de presença os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina). (Gumbrecht, 2010: 106-107)

Esse entendimento ecoa num contraste a sumarizar os primeiros encontros entre povos europeus e originários de Abya Yala: enquanto os primeiros indagavam se os segundos apresentavam alma, os segundos questionavam se os primeiros possuíam carne. Ou seja, a princípio, para a perspectiva europeia tudo tinha corpo, e para a indígena, espírito:

Logo que esse continente [França Antártica ou América Meridional, segundo a perspectiva de Thevet] (...) foi inicialmente descoberto, no ano 1492, por ordem do rei de Castela, os selvagens, admirados com a vista de homens tão estranhos, como eram para eles os cristãos, acreditaram tratar-se de profetas, assim os honrando como se foram deuses. Quando, porém, essa canalha notou que os europeus adoeciam, morriam e estavam sujeitos às mesmas paixões que eles, deu em desprezar e maltratar os colonos, como aconteceu aos que, depois, espanhóis ou portugueses, foram para a América. A tal ponto que, se alguém ofende os selvagens, não hesitam estes em matar e devorar um cristão, à semelhança do que fazem com os seus inimigos. Isso, todavia, só ocorre em certos lugares, especialmente entre os cannibais, que não se alimentam de outra carne senão a humana, como os europeus se alimentam da carne de boi ou da de carneiro. Desse modo, os selvagens deixaram de chamar aos europeus de *carahibas*, que quer dizer profetas ou semi-deuses, designando-os, por desprezo e opróbrio, de *mairs*, voz que tem origem no nome de um dos seus antigos, mas detestados profetas. (Thevet, 1944: 179)

O cruzamento dessas díspares visões de mundo com a acima citada definição do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, pode ser equacionado relacionando europeus com cultura de sentido e indígenas com cultura de presença. Ainda assim, pode-se perfazer um compêndio menos cartesiano (Descartes, 1997) e de maior interesse ao presente estudo. De um lado, têm-se ocidentais, primando pela própria racionalidade e vendo o que existe ao redor, a princípio, como matérias destituídas de alma. Ou seja, como coisas sem importância a serem submetidas a um “melhor” modo –o europeu. Essa autossegurança, por sua vez, não resultava do brilhantismo da alma, se não, da tecnologia bélica produzida por uma certa razão. De outro lado, estão indígenas, prezando pelo próprio corpo e observando o existente ao redor, a princípio, como espíritos dotados de agência. Ou seja, enquanto seres que requerem cautela, cuidado e respeito.

Como constatado pelo frade franciscano francês André Thevet, descobrir que os recém-chegados tinham carne permitiu averiguar que eles eram assassináveis, ou seja, que as donas e os donos do território poderiam defender-se se necessário. A dimensão

espiritual captada pelas pessoas indígenas resulta de uma razão, pois os espíritos são uma solução racional a explicar diversos funcionamentos de entes no mundo relativos à cosmovisão originária. A preocupação com a carne do corpo dos “outros” apodrecer ou não, resulta de uma reflexão autocentrada que visa a própria sobrevivência. Já a razão europeia, ao atentar-se se as e os indígenas teriam ou não alma, intencionou captar até que ponto se poderia praticar a exploração sem culpa. A divisa entre uma e outra forma de pensar não está, então, na dicotomia pensamento-corpo: ela aparta em conformações mais complexas.

Um lado apoia-se em avanços científicos à guerra, e numa religião cujo direito à vida em paz é exclusivo. Isso, com vistas a elevar a própria alma sobre o “resto” que existe. Outro lado espreita o desconhecido para reconhecer que tipo de relação é viável de ser com ele enturada. Ainda assim, a cultura de presença é apta a inspirar o presente enredo, já que permite captar a importância da questão da presença –do corpo, em sua dimensão integral, à qual pertence a mente– no discurso que aqui se esboça. Essa instância foi fortemente disciplinada (Foucault, 2008) –ao ser ignorada, rebaixada, pervertida etc.– no processo moderno de dominação, controle e, conseqüentemente, colonização dos corpos (Larín *et al.*, 2022). Fossem humanos, fossem de quaisquer outros tipos, essas existências foram tratadas como meros objetos:

La liberación de las relaciones interculturales de la prisión de la colonialidad, entraña también la libertad de todas las gentes, de optar individual o colectivamente en tales relaciones; una libertad de opción entre las diversas orientaciones culturales. Y, sobre todo, la libertad para producir, criticar y cambiar e intercambiar cultura y sociedad. Es parte, en fin, del proceso de liberación social de todo poder organizado como desigualdad, como discriminación, como explotación, como dominación. (Quijano, 1992: 20)

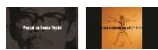
Nesse processo há a emergência da atenção com o estado –livre– do corpo em seu momento presente, a atentar-se às diversas sensações e reações de suas próprias ordens. E não de ordens impostas ou colocadas como contextos aos quais os corpos devem embutir-se, de modo a serem úteis para um específico sistema (Krenak, 2020). Esse “retorno do que foi recalcado” (Maffesoli, 2004: 28) pode propagar-se em “Mosaicos de singularidades que afirmam a presença, a contrapelo, de qualquer teorização colonizadora” (Victorio Filho, Silva, 2019: 153). Esse enredo que cerca o –e é encruzilhado pelo– corpo sintoniza com a “natureza” da obra artística e com estratégias de desobstrução e liberação de restrições impostas pela hegemonia ocidental. E ainda, com as cosmovisões Kaiowá e Guarani, as quais estabelecem seus parâmetros



Img. 15



Img. 16



Img. 17

econômicos, políticos, sociais, culturais e espirituais em escalas recíprocas à própria dimensão corporal humana, numa “*escala de reciprocidad*” que permite a existência plural “*en autodeterminación*” (Larín *et al.*, 2022: 132).

Essa pessoa como medida das coisas, convém ressaltar, não condiz à noção moderna de antropocentrismo (Img. 15, Img. 16 e Img. 17). Ela refere-se à consciência do particular –limitado e localizado– tamanho, descentralizado e circunscrito num sistema de interdependência, como parte de “uma cosmologia (ou de uma criação divina)” (Gumbrecht, 2010). É por isso que a mitologia Guarani, embora mencione a criação do mundo, dota extensiva atenção ao estado do mesmo no tempo das origens. Diferentemente da mundivisão cristã, que se pauta no poder elevado e onipotente do criador, esta perspectiva enquadra-se pelo estado do planeta criado naturalmente, pelo cosmos e pela natureza. Ela denota ser consciente do poder da intervenção humana no corpo da Terra e, conseqüentemente, estrutura-se para manter ativa a memória (Krenak, 1992) concernente ao tempo “original”, prévio à intervenção humana. Essa atenção com respeito à obra da natureza, por sua vez, denota uma concomitante ciência quanto à limitação e ao poder de incisão da gente com respeito à Natureza.

Os mitos Guarani, assim como o modo pelo qual pessoas desses povos relacionam-se com outras existências, considera a agência (Gell, 1988) de entes, tanto vivos quanto inertes. Esse funcionamento acautela os sujeitos da cultura quanto ao perigo de distanciar-se da percepção da estrutura harmonicamente funcional do ecossistema, inclusive em seu esquema de configuração em nada isento de conflitos. Essa medida baseada no tamanho e nas necessidades proporcionais de um ente ou sujeito, é equacionada segundo uma localização sistêmica. Promove-se, assim, um reconhecimento do eu no mundo enquanto corpo singular e de pleno direito à existência, enquanto indivíduo responsável num contexto de interdependência. Dessarte, esse estado de presença efetiva, plenamente consciente, enquanto gera autonomia, gera coresponsabilidade:

Ao considerarmos a afirmação do corpo para além do que a modernidade o considerou e exilou, praticamente reduzindo sua compreensão à mecanicidade das ciências biomédicas, o percebemos como dimensão autocriadora tanto no plano individual quanto coletivo, na medida em que cada corpo assimila, cria e partilha experiências nas interações sociais conduzidas, por sua vez, pelas dimensões simbólicas imaginárias. Por outro lado, procuramos o que poderia haver a contrapelo da condição ou condenação, geralmente imposta ao corpo, ao supérfluo ou autômato (Le Breton, 2013: 183 apud Victorio Filho, Silva, 2019: 147).

Recebi das cosmovisões Kaiowá e Guarani a valiosa aprendizagem sobre o eixo racional fundamentado na cultura de uma presença ativa. A potência desse enfoque é passível de desconstruir o primado da cultura de sentido, ou melhor, da colonialidade do poder. Esse viés decolonial de atuação através do corpo estabelece-se com pertinência no atual momento histórico, onde múltiplas culturas e formas de manejar a existência interrelacionam-se –ou exercitam essa busca intercultural (Mignolo, 2007b) em zonas de contato (Pratt, 1992). Nessa tessitura o cânon à “perfeição” seria um conjunto híbrido, valorado por permitir a convivência de diversas maneiras de criar R-Existências (Porto-Gonçalves, 2006), de gerir a Terra em cocriação (Cohen, 2020). Para citar uma conexão, foi devido a esse *insight* que incorpora no ser humano o poder de criar a realidade que logo acima reproduzi a palavra «divina» citada por Gumbrecht. Porém, ao ser a criação aqui observada mobilizada pelo corpo, ela não cabe a Deus, se não, a tudo –seja vivo, seja inerte– que exista em relação. Essa agência no mundo, portanto, é criadora e, não somente acessível a qualquer pessoa, se não que participe de qualquer existência em relação. Com isso, é nessa espessura da agência, de qualquer –e de toda– existência, que se articula a subjetividade do planeta.

## **D.2) O corpo do monumento «Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena»**

O ser se diz segundo formas que não rompem a unidade de seu sentido; ele se diz num mesmo sentido através de todas as suas formas (...). Mas aquilo de que ele se diz difere, aquilo de que ele se diz é a própria diferença. Não é o ser análogo que se distribui nas categorias e reparte um lote fixo aos entes, mas os entes é que se repartem no espaço do ser unívoco aberto por todas as formas. A abertura pertence essencialmente à univocidade. Às distribuições sedentárias da analogia opõem-se as distribuições nômade ou as anarquias coroadas no unívoco. Somente aí retinam “Tudo é igual!” e “Tudo retorna!”

Mas o Tudo é igual e o Tudo retorna só podem ser ditos onde a extrema ponta da diferença é atingida. Uma mesma voz para todo o múltiplo de mil vias, um mesmo Oceano para todas as gotas, um só clamor do Ser para todos os entes.

(Deleuze, 2006: 284)



Img. 18

### D.2.1) Armadilha

No decurso desta minha investigação sobre os povos Kaiowá e Guarani relevou-se a noção de armadilha. Pensei sobre ela mais concretamente, num primeiro momento, num vídeo (Img. 18 e Img. 19) que realizei durante o meu trabalho de campo, em casa, devido à pandemia. Esse artifício traiçoeiro, progressivamente latente em minhas ideias, esclareceu-se como um artefacto emblemático da colonização de corpos-territórios (Larín *et al.*, 2022) indígenas de Abya Yala por europeus. Ele foi largamente e estrategicamente utilizado através de artigos sedutores presenteados, trocados ou mesmo pendurados em estruturas em meio à mata, *i.e.*, em verdadeiras armadilhas, engenhos costumeiramente utilizados para atrair e prender animais. A título de exemplo, na própria carta de Pêro Vaz de Caminha (Caminha, 2000), que reporta oficialmente o primeiro contato entre portugueses e indivíduos originários do visto pelos lusos como “Mundo Novo”, consta que pessoas do território encontrado “ofereciam desses arcos com suas setas por sombreiros e carapuças de linho ou por qualquer coisa que lhes davam” (Caminha, s.d.: 6).



Img. 19



Img. 20



Img. 21



Img. 22



Img. 25

Os franceses, por sua vez, tiraram partido de um ritual ancestral sobre o mito da criação do ser humano, onde se cortava um tronco de pau-brasil (Img. 20 e Img. 21) com pedras lascadas e fogo (Werá, 2013). Ao ofertarem machados a indígenas (Img. 22<sup>105</sup>, Img. 25 e Img. 26), a mão-de-obra requerida à extração do pau-brasil foi otimizada (Bueno, 2002). Já no período da Companhia Matte Larangeira, empresa de extração e comercialização da erva-mate em território Guarani já no Brasil Império, eram conquistadas porções de território tradicional pela troca por tecidos<sup>106</sup>. Nesse mesmo contexto ocorriam trapaças mais elaboradas, chamadas *conchavo*: atraíam-se homens a “bailantas movimentadas” (Ferreira, 2007: 82) e lhes pagavam os consumos. No final da noite, o dono do local lhes apresentava a conta e alguém indicava a “oportunidade” de sanar a dívida com o trabalho como ervateiro da referida Companhia. Num período mais recente, ainda, está o uso do *tapiri* pelo Marechal Rondon (Img. X15 e Img. X16). Atraídas pela curiosidade por objetos “civilizados”, pessoas indígenas eram arrastadas à



Img. 26



Img. X15



Img. X16

<sup>105</sup> Dessa performance também fizeram parte a Img. 23 e a Img. 24, que fazem referência a Maria e Zé Cláudio Castanha, tratados no segmento *Autoexilados enquanto jurados de morte: que história é essa?*, subcapítulo H.2.1) *Conceituação de «Autoexílio»*.

<sup>106</sup> Vide nos apêndices o subcapítulo H.4) *Estratégias de colonização de corpos-territórios Kaiowá e Guarani no período da Cia. Matte Larangeira (Estrategias de colonización de cuerpos-territorios Kaiowá y Guarani en el período de la Cia. Matte Larangeira)*.



Img. 23



Img. 24



Img. 27

negociação que visava construir sobre suas terras o território nacional. Nesse período, a troca de presentes era chamada de “namoro”<sup>107</sup> (Freire, 2009: 78).



Img. 28

O já aqui bastante apreciado cuidado dos Kaiowá e Guarani com os adornos, é um fator que pode, sim, ter intensificado o sucesso de muitas dessas armadilhas. Sem ser consciente quanto a isso no momento, esse potencial provavelmente contribuiu ao desenvolvimento do meu trabalho de campo na região de Dourados. No dia em que colhi



Img. 29

milho saboró –branco– com o professor Cajetano Vera<sup>108</sup> e a liderança Nelson Ávila, por exemplo, cada um me deu um milho para eu enfeitar a minha casa (Img. 27). Como eu



Img. 30

apreciei a –para mim inusitada– ideia desses presentes-enfeites, preocupei-me em contornar a perecibilidade desses legumes. Produzi então uma peça com eles, com a técnica *frottage* (Img. 28), pensando sobre o fogo doméstico (Pereira, 2004a) e o *avati* (milho) enquanto o alimento mais sagrado aos Kaiowá e Guarani. Procurei que essa peça



Img. X17

transmitisse acolhimento e bem-estar, pois assim sinto essas cosmovisões. Quando Ilson Venâncio a viu, comentou ter-se identificado com a sensação de leveza, já que para ele essas culturas indígenas são assim, leves.



Img. X18

Ao visitar Kunhã Ysapy num outro dia, enquanto conversávamos em seu quintal, deixei esse trabalho pendurado. Percebo isso hoje como um tipo de armadilha:



Img. X19

interessava-me averiguar se ela estabeleceria alguma relação ou não com esse objeto artístico, e se sim, de qual tipo. Rosilei surpreendeu-me ao vestir a peça de modo a transportá-la com o seu corpo (Img. 29). O que dá estrutura à mesma é um saco de ráfia, normalmente utilizado para armazenar e carregar grãos. A partir disso, terminamos por



Img. X20

realizar uma *oguata* (Img. 3 e Img. 4) do lar de Kunhã Ysapy, na RID, ao marco zero do município, numa praça central, levando sacos com mandioca (Img. 30) que colhemos em



Img. 3

sua roça de quintal (Img. X17, Img. X18, Img. X19 e Img. X20). Ao suportarmos o peso do saco amarrando-o em nossas cabeças, como se fazia antigamente, quisemos versar sobre a raiz da região ser indígena. No outro projeto de maior escala que desenvolvemos



Img. 4

juntas (Img. 31, Img. 32 e Img. 33), a noção de armadilha instou na escolha do tema. Um dos desafios desse trabalho foi decidir a maneira de intervir em monumentos no espaço público. Isso, de modo a dar visibilidade às culturas Kaiowá e Guarani sem fomentar o preconceito e violência com respeito a esses povos, posturas hostis que, infelizmente,

abundam na região.



Img. 31

<sup>107</sup> Cf. o segmento *A incorporação da matriz indígena na identidade brasileira* no subcapítulo *H.2.2.1.*

<sup>108</sup> Professor da Escola Estadual Indígena Intercultural Guateka Marçal de Souza, Aldeia Jaguapiru, RID, nascido em 1968 na Aldeia Pirajuí, município de Paranhos (MS).

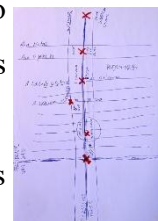


Img. 32



Img. 33

Para amarrar as bandeiras, por exemplo, optei por utilizar um barbante com 100% de sua composição em algodão. Embora ele fosse mais visível do que o fio de náilon transparente, por exemplo, não causaria nenhum dano ao patrimônio público, à natureza e às e aos transeuntes. Por outro lado, ao estarmos num contexto de pandemia, Kunhã Ysapy e eu decidimos partilhar com a população local receitas tradicionais de remédios do mato, vinculando então a herança indígena à cura e à saúde. Nesse caso, aí estaria a armadilha: nesse momento de tensão generalizada pelo vírus mortal que se disseminava –coronavírus–, o interesse das pessoas por meios de prevenção ao adoecimento poderia induzi-las a refletir sobre as culturas originárias da região, relacionando-as com um ambiente saudável. Ressalto ainda que Kunhã Ysapy colaborou com a instalação das bandeiras apenas na RID, já que esse ato na cidade, praticado por indígenas, poderia incorrer em repressões severas por parte de funcionários do Estado. Por isso, como *in situ* eu só podia contar com pessoas originárias para realizar a citada intervenção na área citadina, uma amiga –Mel Maida– e um amigo –Carlos R. Santana– de São Paulo ajudaram-me a finalizar a peça: assim instalamos as bandeiras na cidade de Dourados (Img. X21).



Img. X21

No caso do presente monumento, esse mecanismo de trampa possui diversos funcionamentos. Porém, diferentemente das armadilhas ardilosas que participaram ativamente –e significativamente– da colonização de corpos-territórios originários das terras apossadas pelo Brasil, as armadilhas que estou a ministrar não visam explorar, enganar, engrupir, exterminar etc. Essas “armadilhas” são assim designadas por funcionarem como um chamariz, desde o qual se conduzem mentes a certos âmbitos discursivos e reflexivos. Entretanto, esses universos de pensamento de destino desses artificios não visam colonizar, prejudicar, usurpar ou instrumentalizar os aí momentaneamente “caídos”. Mesmo induzindo ao ingresso em “outros” domínios, essas armadilhas, ao não traírem ou serem traiçoeiras, não podem ser chamadas de emboscadas ou ciladas.

As únicas armadilhas que constatei a compor as culturas materiais Kaiowá e Guarani utilizam-se para capturar animais a servirem de alimento. Quer dizer, quando toquei nesse assunto com indivíduos desses povos, recebi somente explicações sobre estruturas para atrapar peixes, cotias etc. É certo que atrair um bicho pela oferta de alimento, para ele, ao pensar que iria comer, tornar-se comida, conforma um mecanismo passível de metaforizar estratégias enganosas que possuem, como fim, conquistar e submeter. Contudo, seria descabido considerar um recurso, para saciar a fome decursiva

da necessidade de estar fisicamente nutrido, como equivalente a um recurso, para submeter enganosamente pessoas de modo a saciar a “fome” por riqueza, poder, prestígio, privilégio etc.

Destarte, a divisa entre os recéns mencionados “recursos” constata-se na arrogância, sentimento de privilégio na postura de alguém que, ao invés de observar o que está ao seu redor como de mesmo direito à existência, percebe-se ilusoriamente numa situação de superioridade, de “direito” a manipular a realidade alheia em proveito próprio. Esse modo de atuar no mundo advém de uma visão autocentrada sobre o que existe. O movimento ao Autoexílio é um recurso ao enfraquecimento dessas fronteiras que isolam indivíduos numa perspectiva tida como “a” única ou “a” correta ou “a” melhor a prevalecer na multiplicidade e pluralidade de existências. É por essa linha de pensamento que o Padrão dos Descobrimentos em Lisboa funciona como uma emboscada, ao tergiversar quanto a práticas catastróficas que serviram de sustentáculo ao Império Português (Capela, 2002), num tom de orgulhosa ode. E que o presente monumento, visa operar como uma “mera” armadilha, no sentido de desencadear um jogo reflexivo, e não de roubar ou esconder elementos caros à verdade da subjetividade capturada ou oculta. Ao corporificar a beleza e leveza das culturas Guarani-Kaiowá, Guarani-Nhandéva e portuguesa, junto à crueza e dureza de uma verdade histórica, reluzindo a quem reluzir e doendo a quem doer, essa peça permite o esclarecer, o sanar, o amadurecer e quiçá, até, o transformar de uma certa mentalidade.

.

#### **D.2.2) Entre a cruz e a espada: de Padrão dos Descobrimentos a Cemitério Indígena**

A relação estabelecida no trecho *Vingança* do subcapítulo *H.2.3* nos apêndices, de os paus de *chiru* em forma de borduna ou espada serem uma R-Existência (Porto-Gonçalves, 2006) da parte guerreira –“jaguar”– Guarani, somada à forma em cruz que predomina nos paus de *chiru*, localiza o referente ao qual relacionar-se o monumento-nu

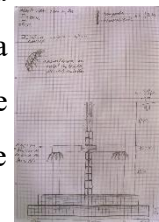


Img. 34

aos Kaiowá e Guarani na zona de Belém<sup>109</sup> em Lisboa: o Padrão dos Descobrimentos. Para tanto, a parte central da obra aqui em elaboração possui uma cruz na proporção da “cruz-espada” do Padrão (Img. 34, Img. 35 e Img. 36). Com isso, provavelmente, essa peça artística reencarna uma estratégia utilizada pelos povos Guarani para manter ativa a espiritualidade originária no contexto das missões jesuíticas. Essa hipótese é a mais aceita nos escritos antropológicos<sup>110</sup> (Melià *et al.*, 1976), a saber: a forma em cruz que predomina nos artefactos dotados da substância *chiru* ocultariam, aos padres que pregavam em nome da cruz, a articulação da espiritualidade indígena.



Img. 35



Img. 36

No caso do presente mo-nu-mento, uma pessoa desavisada quanto ao caráter “mascarado” do mesmo a passar por Belém, terá tendência a vê-lo como uma alusão à cruz cristã, ou então, à conquista de territórios além-mar pelas forças da cruz e da espada. Essa evidente *mise en scène* é pertinente ao –e estimada pelo– enredo desta peça. Essas espécies de arquétipos do inconsciente coletivo ocidental funcionam como armadilhas à atenção de pessoas cientes sobre o cristianismo e o imaginário imperial português. Nesse caso, essa obra carrega no espaço público constructos dissonantes a esse histórico. Por vezes, esse olhar atraído, ao dedicar tempo em compreender tal “cruz-espada”, contará elementos diversos no intento de compor alguma narrativa, explicação, justificação, alternativa. Esse embaralhamento dos códigos sucede também noutra camada referente à cruz central do mo-nu-mento aos Kaiowá e Guarani: ela também remete ao *kurusu* tumular.

Pelo formato da base junto à cruz de considerável tamanho, a presente obra pode ser interpretada como um “altar” religioso ou uma sepultura. O título da peça, por sua vez, consta visível numa chapa retangular em latão ao redor dessa base, no canto direito do espaldar na face traseira da peça<sup>111</sup>: *Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena*<sup>112</sup>. Devem também aí estar, ainda, os nomes das autoras e do autor, junto aos dos respetivos grupos culturais sob foco no mo-nu-mento –“*Nhanderu* Guarani-Kaiowá Roberto Chipe, Guarani-Nhandéva Kunhã Ysapy (Rosilei Souza) e Leticia Larín”–, assim como as datas de construção e elaboração –sendo a última, 2020-2024– do mesmo.

<sup>109</sup> Os motivos da eleição dessa zona para a instalação do presente monumento-nu averiguam-se nos seguintes trechos do subcapítulo *C.2: Imaginário imperial português enquanto imagem de Lisboa, A Exposição do Mundo Português e Contranarrativas no espaço público de Belém*.

<sup>110</sup> Esse assunto é tratado no segmento *Cruz («kurusu»)* do subcapítulo *H.2.2.1* nos apêndices.

<sup>111</sup> Localização mais apta a iluminar-se no pôr do Sol, enquanto a face frontal do mo-nu-mento mira o nascer do Sol.

<sup>112</sup> Esse título de obra no corpo desta tese, excepcionalmente, apresenta uma palavra sem estar em itálico, para que se constate que ele deve ser escrito na chapa apenas com «*marãny*» em itálico. Essa forma também concorda com os nomes de capítulos, subcapítulos e segmentos, mas não com os de trabalhos artísticos.

Obviamente, além disso nomeiam-se as entidades responsáveis pela concretização do monumento-nu, seja a Câmara de Lisboa, alguma entidade financiadora etc. A sentença «cemitério indígena» traslada simbolicamente o território colonizado para a terra do colonizador, tornando o segundo uma extensão do primeiro –e assim estabelecendo um contraponto à retórica luso-tropicalista<sup>113</sup> (Freyre, 2010).

Esse *insight* ocorreu-me ao escrever o subcapítulo sobre os bandeirantes<sup>114</sup>, dado eu ser paulistana e dotada de privilégios decorrentes do horrendo desbravamento ao oeste que tornou terratenentes ricos e que fez, de São Paulo, a capital económica do Brasil. Cresci num edifício no final de uma rua e provavelmente no cimo de um antigo morro em São Paulo. Apesar dessa cidade ser conhecida como verticalizada e sem horizontes, do oitavo piso onde eu vivia era possível assistir ao pôr-do-sol –porém, não na linha do horizonte, já que no urbanismo local imperam altos arranha-céus. O ambiente familiar do grupo de amigas e amigos desse prédio era, em boa parte, consideravelmente disfuncional, problemático e um tanto infeliz. A justificativa –cuja origem desconheço– que tínhamos para essa realidade, é a de que passávamos por situações ruins e difíceis, devido à localização do prédio onde vivíamos, o qual estaria erigido sobre um cemitério indígena.

Não sei até que ponto essa ideia de estar sob uma maldição indígena assola as paulistanas e os paulistanos em geral; sei que estávamos sempre a falar sobre isso em nossa infância. Essa minha vivência tomou proporções de relevância no âmbito desta tese, instando, portanto, no título da principal peça artística aqui desenvolvida. Neste momento, não possuo dúvida alguma sobre o fato de São Paulo ser, propriamente, um cemitério indígena. Isso não significa que essa cidade, em sua completude, abarque a área de um hipotético e imenso cemitério ancestral, se não, que ela se ergueu com o massacre dos povos originários daquela terra. Sob esse prisma, o Brasil, em si, pode também ser compreendido como um cemitério indígena. Por sua vez, sendo esse o diagnóstico dessa ex-colónia de Portugal, o da ex-metrópole, dada as circunstâncias instauradas pelas ditas “grandes navegações”, não poderia ser diferente.

Enquanto a latência de «cemitério indígena» funciona tanto a Portugal – simbolicamente– quanto ao Brasil –concretamente–, a carne originária de Abya Yala no país europeu manifestou-se mais na multiplicação de bens e riquezas: “O comércio com os territórios recém-descobertos aumentará o poder da burguesia, que enriquecerá através

---

<sup>113</sup> Cf. O segmento *A Exposição do Mundo Português* do subcapítulo C.2.

<sup>114</sup> Cf. o trecho *Os bandeirantes (paulistas)* do subcapítulo nos apêndices H.2.2.1.

da troca de bens entre metrópoles e colónias, abastecendo os mercados com produtos de luxo e ‘curiosidades’” (Quintas, 2014: 62). Já no Brasil, ao passo em que também houve o acúmulo de recursos económicos em certas mãos, a própria terra teve que, organicamente, tragar e deglutir corpos indígenas. Esse duro processo de digestão do próprio sangue pela terra, representado no monumento-nu pelos rejuntas de cor vermelha<sup>115</sup> a unirem os azulejos (Img. 37<sup>116</sup>), não gerou laços de sangue saudáveis à boa parte da população brasileira, a qual em boa parte ignora a própria origem.



Img. 37

Esclarece-se então que as peças de base em concreto revestidas com azulejos – que fazem parte do monumento-nu– são todas rejuntadas com cimento cola vermelho<sup>117</sup> e envernizadas com um verniz brilhante adequado para betão e espaços exteriores. O desenvolvimento deste trabalho mostrou-me que sou, na realidade, sem terra: sendo a terra onde está o Brasil de povos indígenas, ao eu ter sido originada e ser imersa num estilo de vida ocidental, aquando no Brasil sou uma pessoa mais a ocupar, com um *modus vivendi* decorrente da colonização, um espaço roubado. A situação ideal, obviamente, é os povos originários serem donos do território ao qual pertencem. Nesse caso, eu poderia viver na região onde se encontra o Brasil, desde que segundo as formas ministradas pelos verdadeiros *jara*<sup>118</sup> da terra. O processo histórico em Abya Yala, assim como a atual situação do mundo, complexificam uma boa resolução desse assunto na atualidade, submetida à primazia de poder político e económico nas mãos de poucos. Ainda assim, projetar –aqui– confabula com o exercício praticado no viver.

Mesmo sem visualizar alguma maneira, não de reverter o que sucedeu, se não que de R-Existir (Porto-Gonçalves, 2006) numa justa harmonia social e ambiental, viver com essa consciência –de serem forasteiros os indivíduos brasileiros, ao habitarem terras indígenas– permeia sintaxes que direcionam o *continuum* histórico a constructos alternativos. Essa mencionada consciência, ao também moldar a forma humana de ser, esboça, mesmo que singelamente, o espectro vivencial para além do sistema capitalista vigente. Ela é assim partícipe do movimento ao Autoexílio, através de um contato –que desestabiliza– com um “outro” ou uma “outra”. Sob esse fluxo cabe, ainda e por fim,

<sup>115</sup> Comentado no segmento *Rejunte encarnado e azulejos com o grafismo «olho de peixe»* do subcapítulo D.2.4.

<sup>116</sup> Os azulejos nessa peça foram pintados de acordo com um padrão de motivo «milho», encontrado em dois edifícios em Lisboa (Img. 38 e Img. 39).

<sup>117</sup> Deve-se utilizar o pigmento disponível que gere o vermelho saturado mais intenso e vibrante possível, de modo a remeter a sangue. Na prova que realizei a tonalidade ficou um tanto rosada, devido à mistura com o cimento cola. Caso essa seja a melhor opção, ela é suficiente e se trata do corante vermelho OC520, comprado na Ceramistashop.

<sup>118</sup> Vide o segmento «*Os jara*» do subcapítulo H.2.2.2.1.

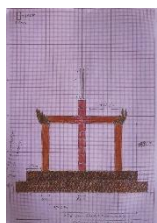


Img. 38



Img. 39

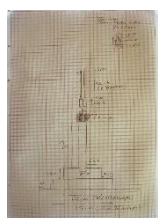
explicitar um papel cumprido pelo mo-nu-mento que foi descortinado: o de infiltrar o onipotente urbanismo de Belém com a carne indígena que faz parte de sua própria textura. Na realidade, não se trata bem de uma infiltração, se não que, justamente, de tornar aparente algo que, embora presente, andou oculto. Trata-se, portanto, de desmascarar, descortinar, de instituir um discurso transparente, ou seja, nu.



Img. 40

### D.2.3) Desconstrução da tipologia monumental ocidental «coluna»

A estrutura da peça principal do monumento (Img. 40 e Img. 41) *Fuuu... (Sopro)*



Img. 41

*Tah! Marãny: Cemitério Indígena* reproduz formalmente, seguindo as indicações do *nhanderu* Kaiowá Roberto Chipe, a dos tipos de altar Guarani-Kaiowá *yvyra marãngatu*. Sumarizando esse assunto discorrido no subcapítulo H.2.2.3) «*Yvyra marãngatu*» e «*tata rendy henda'i*» (tipos de “altar”, respectivamente, Kaiowá e Guarani), os *yvyra marãngatu* apresentam dois paus laterais verticais e paralelos, cujos cimos são unidos por um pau na horizontal e, em cujo centro, há um outro pau na vertical, mais alto. Esse último trata-se do principal, *i.e.*, de uma ou de um líder, representando os dois paus laterais a comunidade que sustenta essa ou esse principal. É por isso que na formulação do presente monumento, optei por adornar cada uma das varas laterais com um *jeguaka*, “*el adorno por excelencia*” (Melià *et al.*, 1976: 247). Com isso, “traduz-se” o entendimento desses paus enquanto pessoas para mundivisões leigas com respeito às Kaiowá e Guarani.

Ao invés de produzir esses “paus” em madeira conforme as peças tradicionais indígenas, decidi elaborá-los em terra, com a técnica de pau a pique, também conhecida como taipa de mão. Com isso, esses “paus” mostram-se, enquanto corpos indígenas, imiscuídos à terra. Essa indissociabilidade entre as pessoas originárias e a relativa terra ancestral é, conforme constatado ao longo de boa parte destes escritos, a principal problemática que permeou e permeia as existências originárias. Com a carne dos corpos indígenas –dos “paus”– enquanto solo ancestral, evidencia-se ser o território tradicional fundamental para manter o ser Guarani ereto e erguido, *i.e.*, vivo e atuante em primeira pessoa, como adulto e empoderado com a própria maneira de ser. Sob outro ponto de vista, esses “corpos indígenas em terra” podem, mais literalmente, representar o uso –o

consumo— de vidas originárias e recursos originários para erigir monumentos, obras, templos ou mesmo quaisquer artefactos ao deleite de pessoas na Europa.

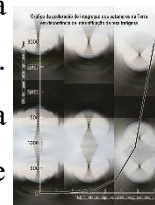
A essa leitura contribui a opção por fazer cilindros, formas geométricas “perfeitas” como pilares da civilização ocidental, ao invés de formas naturais similares à dos troncos das árvores. Esses paus em taipa, construídos com bambu e terra, apresentam a medida aproximada de 30 cm de diâmetro, tendo os verticais uma altura aproximada de 189 cm e os horizontais o comprimento aproximado de 132 cm. A ideia de pilar cilíndrico ressalta no imaginário urbanístico ocidental, ao aludir aos primórdios dessa civilização na Grécia. Os períodos anacronicamente (Stewart, 2008) diagnosticados como arcaico, clássico e helenístico reconhecem-se também pelos capitéis —respetivamente, das ordens dórica, jónica e coríntia— que dão acabamento aos pilares. Quanto a isso, as colunas do monumento-nu *Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena* mostrariam pessoas indígenas como capitéis, ou seja, como quem possibilitou às e aos ocidentais a ostentação —e sustentação— de “grandes” e ornamentadas obras. Novamente, então, evidencia-se a carne originária como corpo do requinte da “civilização”. Ou, ainda, esses “capitéis indígenas” apontariam para o mais recente estilo em voga na “civilização”, à desconstrução da primazia do Ocidente.



Img. 42



Img. 43



Img. 44



Img. 45



Img. 46



Img. 12



Img. 13

Com isso, essa estrutura protagoniza algo que deteve a minha atenção durante boa parte do presente percurso, a saber: a desconstrução da tipologia ocidental «coluna» (Img. 12, Img. 13, Img. 42, Img. 43, Img. 44 e Img. 45). Essa reflexão deveu-se à minha intenção de fraturar essa lógica de propagação desmedida aos céus, que formalmente conformou estruturas fálicas como colunas, pedestais longilíneos, marcos de colonização de territórios (Img. 46), obeliscos e pelourinhos. No caso da presença portuguesa na África, por exemplo, era usual apropriar-se de terras vistas como de ninguém —“*terra nullius*”— com uma cerimónia da qual fazia parte “*the construction of a physical sign bearing the royal arms, such as a pillar (Portuguese)*” (Mudimbe, 1998: 45). Essa tipologia do patriarcado representa também uma instância panótica (Foucault, 2002), de vigília por um Estado que visa controlar e reprimir os sucedâneos em seus amplos domínios de extensas latitudes. Essa interpretação deve-se a leituras pós-freudianas (Peck, 2004: 1213) e aponta a níveis hierárquicos e tecnológicos “superiores” que se mostram, à larga distância, como eixos independentes e onipotentes, em situação de primazia e controlo (Foucault, 2008) quanto a esferas subalternas (Guha *et al.*, 1988).

A presente estratégia utilizada para a desconstrução simbólica desse paradigma — do patriarcado— foi constatada junto a um monumento próximo ao Terreiro do Paço em



Img. 47



Img. 48

Lisboa, no qual duas colunas emergem do Rio Tejo e formam uma espécie de pórtico ao mesmo. Isso ocorreu em 2019, quando realizei o projeto *Idée Fixe: estudos para um monumento aos guarani-kaiowá* (Img. 47 e Img. 48) junto a monumentos de Lisboa com os quais eu, de algum modo, havia estabelecido alguma relação enquanto moradora. Sobre cada obra com a qual eu interagi em meu cotidiano, escrevi um texto, pensando no que deveria ou não constar num monumento aos Kaiowá e Guarani em Lisboa. A filmagem desse tipo de “portal” ao ultramar, projetada durante a performance que apresentei no âmbito desse projeto, acompanha-se pelo seguinte:

Voltando, então, à estrutura central...

Talvez funcione, no meio da composição, ao invés de um estilo ereto, um tipo de portal.

A travessia evidencia o caráter transitivo da utopia.

O esforço comum das pessoas dirige-se, então, a um local de passagem, de transição.

É como o ato de cruzar o oceano e de chegar a outra terra, e de encontrar a outra gente.

Esta atenção insta à instância do encontro, do reencontro, da “reconexão”.

O monumento-portal é, assim, um pretexto para o rever-se.

Ele funciona como uma pele, que propicia contatos.

Com isso, a peça *Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena* apresenta um portal desse tipo, mas dividido ao meio. Ela propicia duas vias à passagem simbólica de um lugar a outro, e concreta de um a outro lado, e vice-versa. Ao conformar dois tipos de bastidor situados num único terreno não se dota mais importância a alguma passagem ou algum lado. As possibilidades de transgressão do espaço redundam num similar, argumento que coaduna à memória (Krenak, 1992) Kaiowá e Guarani e às consequências da colonização a incidirem não somente nas parcelas colonizadas. Essa situação também é congruente à ideia de uma comunidade sustentando uma ou um líder que a serve, pois, a construção resultante desse agrupamento de pessoas –representado pelas duas colunas laterais– em torno a uma ou um principal –representada ou representado pelo “pau” central, mais alto– gera um espaço destituído de hierarquia e propício a relações horizontais.

A estrutura dos *yvyra marãngatu*, dada a sua dimensão, não permite às pessoas adultas em geral passarem por debaixo das mesmas. Esse tamanho original é adequado à escala humana consoante a função religiosa: nesses tipos de “altar” penduram-se elementos da cultura material, e eles servem de ponto central para os corpos “rodarem” –circularem– ao seu redor. Quanto à “grandeza” de *Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny*:

*Cemitério Indígena*, ela em nada se compara à do Padrão dos Descobrimentos, sendo nesse panorama um pequeno mo-nu-mento. Embora maior do que os “altares” da cultura material Kaiowá, a presente obra também se ajusta à escala humana. Porém, ela não se posiciona no espaço tanto como um “altar”, ou então como um poderoso “monstro”, se não, como uma *óga* (casa). É por isso que a altura de seus pórticos equivale à de uma porta padrão encontrada em residências de cidades como Lisboa e São Paulo. Quanto à medida lateral dos vãos, serve o mesmo parâmetro. O objetivo dessa escala e proporção é propiciar um ambiente a ser habitado, ocupado e vivido, a conter e acolher, para as pessoas se sentirem parte da peça. Se eu reproduzisse o tamanho original dos *yvyra marãngatu*, a tendência seria observar o mo-nu-mento como uma miniatura curiosa, o que reiteraria diversas dinâmicas aqui já explicitamente rechaçadas<sup>119</sup>.

#### D.2.4) Corpos sedutores

«Jeguakakuéra» (cocares) dourados

Este subcapítulo designa-se *Corpos sedutores* por abarcar materiais sedutores e formas sedutoras a constarem no presente monumento-nu, com vistas a constituir um corpo com certa presença subjetiva ou certo impacto subjetivo. Os primeiros dois elementos a serem comentados materializam a incorporação de artigos luxuosos europeus pelas almas, forças de trabalho e vidas, assim como pelo meio ambiente, indígenas. Esses entes foram tratados e usados como –e assim transformados em– meros recursos – naturais, emocionais etc.– à obtenção de “outras” coisas, não condizentes aos interesses dos mesmos em suas dimensões autónomas de existência. Essas duas peças são dois *jeguaka* (cocares), entretanto, não alguma “*diadema hecha de algodón y con plumas de tucán, usada en las fiestas por hombres y mujeres*” (Melià *et al.*, 1976: 247), se não, fundidos em latão a partir de esculturas em cerâmica.

O intuito é endereçar a “riqueza proporcionada pelo ouro do Brasil” (Quintas, 2014: 250) a Portugal. Sob uma perspectiva enviesada pela “épica” ocidental, ainda, ao

---

<sup>119</sup> Em trechos como o *Ter visibilidad, deter o poder da palavra e lugar de fala* do subcapítulo C.I.

serem dourados –remetendo assim à constituição material por um metal valioso à mentalidade capitalista–, esses dois cocares dourados “enobrecem” as pessoas indígenas. Machado Araújo (2014: 64) aprofunda-se no reconhecimento da “*asombrosa potencia creativa/destructiva*” desse “*vil metal*”. O ouro alavancou o processo de “*Mineralización*”, o qual remete à “*colonización-mercantilización de la esfera íntima de las sensibilidades*”:

(...) la especificidad histórica de la minería que da inicio a la Era civilizatoria del Capital tiene que ver, en principio, con la intensa sobrevaloración que determinados sujetos históricos le otorgan al oro como representación social por excelencia de la ‘riqueza’. (...) sin considerar la intensa complejidad de efectos que la ‘fiebre del oro’ ejerciera sobre las emergentes subjetividades –también, por ello mismo– ‘modernas’, ese torrente de pasiones, sentimientos y fuerzas motivacionales desencadenados por el influjo de los metales preciosos, sería difícil –si no imposible– explicar no sólo el hecho histórico de la ‘conquista y colonización’ misma de ‘América’, sino ya los profundos efectos geopolíticos, macroeconómicos y culturales que la misma tuviera como acontecimiento histórico generador propiamente del ‘Nuevo Mundo’: no ya ‘América’, sino el sistema capitalista mundial.

La Modernidad, es decir, el capitalismo y el colonialismo propiamente moderno, nacieron de ese peculiar *encantamiento* provocado por el oro sobre las miradas, las ‘almas’ y los ‘corazones’ de los ‘conquistadores’. Nacida de la ‘fiebre del oro’ –es decir, de la codicia como *habitus* dominante–, la minería moderna se constituye como base clave del orden moderno-colonial del capital en función no sólo de los usos imprescindibles que los minerales proporcionan para la industria moderna (en particular, la industria de la guerra) (...) sino también –y decisivamente, diríamos–, a causa al extraño poder de encantamiento que los metales preciosos ejercen sobre la sensibilidad de lo modernamente ‘humano’ (Machado Araújo, 2012).

Así, la anatomía biopolítica de las sociedades modernas reposa en esas napas subterráneas en las que las emociones, las sensaciones y los deseos se hayan completamente colonizados por el encantamiento fetichista del oro, al fin y al cabo, todavía hoy, sustrato material y simbólico de última instancia del dinero-capital. La ‘fiebre del oro’ da lugar a una concepción completamente ‘nueva’ de concebir la ‘riqueza’, el trabajo humano, la ‘economía’ en general y la propia idea de la ‘civilización’. Nos referimos con ello a la identificación que el capital introduce entre ‘civilización’ y ‘acumulación’, identidad básica definitoria del *espíritu* de la época.

Con ello nacen las subjetividades propiamente modernas (...). (...) el encantamiento del oro produce -como efecto biopolítico- la progresiva mineralización de la condición humana (...).

Más allá de las enormes diferencias que existen entre aquella primera modalidad de minería moderna, surgida en los albores del orden colonial, y la que se practica en los contextos neocoloniales actuales, hay una fundamental continuidad y semejanza que las identifica como fenómenos estructuralmente equivalentes. Y eso tiene que ver con el fenomenal influjo sensorial-afectivo-motivacional que la fiebre del oro despertó y sigue despertando en las subjetividades moderno-contemporáneas. (Machado Araújo, 2014: 63-64)

Com isso, veicula-se o discurso de que uma parte notável da riqueza vista geralmente como lusa advém de dimensões pertencentes ao domínio dos povos

originários do território onde hoje se circunscreve o Brasil. Por outro lado, insinua-se que mesmo com adornos em ouro, a alma tradicional indígena mantém-se intacta, mostrando-se incorruptível com o passo do tempo, sem sucumbir a “incivilizadas” tentações de acúmulo. Esses dois cocares são diferentes entre si, já que nas culturas materiais Kaiowá e Guarani os elementos em geral, embora discriminados por certos tipos, são únicos. Isso, por cada qual representar ou manifestar uma determinada subjetividade, ao ter sido produzido por uma pessoa singular. As referências dessas peças são dois *jeguaka* que conheci na casa de Kunhã Ysapy. Essa “personalidade” de cada “objeto-sujeito” dota-o de um sentido específico de atuação no mundo<sup>120</sup>. Essa “subjetividade” contraria, além da produção em escala industrial que prima por “rendimento” e idêntica seriação, o parâmetro de valoração que faz com que se derretam exímias peças artísticas em ouro para a obtenção de lucro com o peso do metal.

Olhando-se o “altar” do monumento-nu de frente, o *jeguaka* (1)<sup>121</sup> que pousa sobre o cilindro deve estar do lado direito, mirando à Praça do Império, de perfil à frente do mo-nu-mento. A matriz para ser produzido o molde que originará a peça em latão em questão (Img. 49 e Img. 50), eu esculpi com o barro vermelho de Vendas Novas, das Oficinas do Convento em Montemor-o-Novo, e o queimei a 1040°. A cor final desse barro é de um tom marrom alaranjado, o qual recorda a do solo predominante na região de Dourados. Eu utilizei como referência um cocar vestido por Kunhã Ysapy num projeto que realizamos juntas (Img. 51). Esse “cocar” (1) deve ser apoiado sobre o cilindro em pau a pique já construído. O tubo estrutural dessa coluna passa então pelo buraco que consta no “cocar”. Após posicioná-lo deve-se finalizar a armação em tubos de aço, soldando o “cotovelo”. O tubo que liga um ao outro lado na horizontal apresenta na ponta esquerda uma peça soldada, que permita a instalação de um espelho de vigilância. Considerando o cilindro-coluna em pau a pique a ser armado na horizontal, apoiado sobre os dois cilindros-coluna na vertical, a base circular do lado esquerdo mira o Padrão dos Descobrimentos – e aí se encontra a referida peça para encaixar um espelho.

Além de sustentar um espelho convexo de vigilância com 30 cm de diâmetro e acabamento na cor laranja, essa peça contém encaixes também para sustentar o *jeguaka* (2). Após ser unido o *jeguaka* (2) a essa peça, procede-se então à confecção dos cilindros em taipa de mão a permanecerem na horizontal, em volta do tubo de aço na horizontal. O



Img. 49



Img. 50



Img. 51

<sup>120</sup> Essa característica se expressa com extrema potência nos paus ou nas cruzes de *chiru*, cf. o segmento «*Chiru*» e *equilíbrio da Terra* do subcapítulo H.2.2.3.

<sup>121</sup> Número os dois cocares para evitar que haja confusão entre eles.

espelho, por ser um elemento fácil de ser danificado, é preso na peça com parafusos e pode ser facilmente substituído. O *jeguaka* (2) que contorna esse espelho é também em latão e deve ser produzido com base num cocar que Kunhã Ysapy disse-me para vestir quando a visitei (Img. X22). No hipotético momento de concretização do monumento-nu, a pessoa a modelar esse *jeguaka* (2) deve ter ideais compatíveis à causa Kaiowá e Guarani e efetuar essa peça segundo um estilo próprio, assim como eu esculpi o outro cocar (1) do meu jeito. Caso essa minha escultura desapareça, as indicações para produzi-la são similares às do outro (2) adorno em latão. Enquanto o *jeguaka* (1) é mais sóbrio, o cocar (2) possui uma “majestosidade” que é “quebrada” pelo espelho de vigilância. Essa superfície arredondada reflete o Padrão dos Descobrimentos e é propícia à interação lúdica com o público: ela não se posiciona na vertical, se não, num ângulo entre 30 e 45°, mirando um pouco para baixo.



Img. X22

#### Terra dos “paus” a pique

A estrutura das paredes dos cilindros em pau a pique deve ser feita com ripas de bambu. São produzidas as duas metades de cada cilindro separadamente, para serem então juntas *in situ*, em torno do tubo de aço que constitui a armação do monumento. A exceção é com respeito ao cilindro que permanece na horizontal do lado esquerdo, que deve ser produzido no local de modo a integrar-se ao “*jeguaka*-panótico” (Foucault, 2002), com o espelho de vigilância. A terra a ser utilizada deve ser preparada com vistas a apresentar uma tonalidade similar à alaranjada que caracteriza a paisagem da região de Dourados. Quando aí desenvolvi o trabalho de campo que perfaz esta investigação, utilizei esse solo local para tingir algumas peças (Img. 52 e Img. 53). Também é possível averiguar a coloração desse solo nas fotos da *oguata* que realizei com Kunhã Ysapy (Img. 3 e Img. 4).



Img. 52



Img. 53

Seguem-se, ainda, alguns dados mais específicos, para aprimorar o preparo dessa terra no caso de ser possível. Segundo uma investigação recente feita no córrego Laranja Doce (Amarila, 2017: 27) na região de Dourados, a composição do solo encontrada foi o latossolo roxo álico, vermelho distoférrico e vermelho. Já num estudo mais detalhado (Amaral *et al.*, 2000: 21), “No campo experimental de Dourados foram identificadas as seguintes classes de solo: Gleissolo, Latossolo, Nitossolo e Plintossolo”, sendo os solos Gleissolo “em geral mal ou muito mal drenados (...) e (...) relativamente recentes, pouco evoluídos” (Amaral *et al.*, 2000: 21). Os Latossolo, por sua vez:



Img. 3



Img. 4

São solos em avançado estágio de intemperização, muito evoluídos, em resultado de enérgicas transformações no material constitutivo. São normalmente muito profundos, (...) de elevada permeabilidade e comumente bem acentuadamente drenados. (...) Estes solos caracterizam-se por possuírem horizonte B latossólico de cor 2,5YR ou mais vermelha (...), com baixa saturação por bases (distrófico) e teor de ferro entre 180 e 360g/kg (fêrrico).

Além da cobertura vegetal, os solos dessas áreas distinguem-se pelos teores de nutrientes, em geral mais elevados, inclusive com ocorrência comum de caráter eutrófico no horizonte superficial. Tal fato pode estar relacionado à reciclagem de nutrientes pela vegetação de floresta (...). (Amaral *et al.*, 2000: 30-31)

Os “solos dessa classe” (Amaral *et al.*, 2000: 31) apresentam uma

(...) fração argila (...) constituída predominantemente por caulinita. Outra pequena variação diz respeito à (...) ocorrência de horizonte A chernozêmico. (...) Apresentam horizonte A, em geral do tipo moderado, com cores em matiz 5YR ou 2,5YR, de valor 3 e cromas entre 2 e 4. No horizonte Bw predominam cores bruno-avermelhado-escuras e vermelho-escuras, entre 2,5YR 314 e 2,5YR 316, com ocorrência mais restrita de matizes mais avermelhados, que chegam a 1OR. Os teores de argila são sempre bastante elevados (...). O conteúdo de ferro é também elevado, entre 243 e 381g/kg. (Amaral *et al.*, 2000: 31)

#### Bambu e milho em tijolos de vidro (e “morcego”)

Embora a estrutura principal deste monumento-nu tenha sido chamada noutro momento de “cruz-espada”<sup>122</sup>, num estágio anterior estavam já antevistas espécies de varas de bambu<sup>123</sup> feitas em vidro. Essas acabaram por tornar-se simbolicamente os *yvyra’i marãngatu*<sup>124</sup>, estruturas que pontuam o caminho antes de se ingressar numa casa de reza Kaiowá e Guarani. Ou seja, o principal elemento deste monumento é inspirado nos tipos de “altar” *yvyra marãngatu*, mas possui a escala de uma casa, funcionando os seus “portais” como entradas à uma *óga pysy* ou *óga guasu*<sup>125</sup>. Em frente das portas de entrada das casas de reza há por vezes alguns “paus” na vertical, os *yvyra’i marãngatu*. O presente monumento-nu apresenta quatro desses “paus”, mas que remetem a bambus. Eles organizam-se na sequência de um, seguido por outro, seguido por um par –um ao lado do outro–, seguido então pela principal construção desta obra.

---

<sup>122</sup> Subcapítulo D.2.2) *Entre a cruz e a espada: de Padrão dos Descobrimentos a Cemitério Indígena*.

<sup>123</sup> Cf. o trecho *Taquaruçu, «Guadua» e taboca* do subcapítulo H.2.2.2.2.

<sup>124</sup> Cf. no subcapítulo H.2.2.3 o segmento «*Yvyra marãngatu*», «*yvyra’i marãngatu*» e «*yvyra’i*»: *eixos de localização espacial*.

<sup>125</sup> Vide o subcapítulo H.2.2.2) «*Óga pysy*» e «*óga guasu*» (*casas de reza, respetivamente, Kaiowá e Guarani*).

Esses “paus-bambus” conformam-se por cilindros em vidro verde com altura aproximada de 20 cm e diâmetro em torno a 10 cm. Cada “vara de bambu” é composta por seis desses tijolos de vidro sobrepostos. Esses devem ser perfurados verticalmente, no centro, para que passe um vergalhão estrutural, sendo os topos e as bases entre os tijolos colados e coladas entre si com uma massa. O par de varas de bambu em vidro é ligado por uma peça pendurada feita em pneu (Img. 54), a qual remete à introdução de resíduos tóxicos no meio ambiente. Ao ter um furo em cada extremidade, ela deve ser posta no vergalhão antes de se colocar o último tijolo de vidro, entre o quinto e o sexto contando-se debaixo para cima. Esse elemento remete a adornos usualmente encontrados nos *yvyra’i marãngatu* –os “paninhos velhos” (Vainfas, 1995: 130; Larín, 2019a: 297) (Img. X23)– e ao morcego.



Img. 54



Img. X23

A presença desse último, além de condizer a seres *marãny*<sup>126</sup> e à iminência de os povos Kaiowá e Guarani decidirem provocar o fim dos tempos<sup>127</sup>, é uma menção a mim, um tipo de autorretrato da artista na obra. Isso porque o *nhanderu* Chipe disse-me que eu apresentava o feitio de “indígenas morcego” que ele conheceu, os quais são muito bravos e só trabalham à noite. Segundo ele, se uma ou um indígena morcego jogar uma “agulha de dia, não acha”, mas se for “à noite: tá aqui”. O *nhanderu* trabalhou três anos com um “índio morcego na usina”, e esse último “matava a cobra com pau e comia” (Chipe *et al.*, 2020a). Ao que parece, Chipe referiu-se ao povo Kaxinawá, pois «*kaxi*» “significa morcego, canibal, mas pode significar também gente com hábito de andar à noite”. Curiosamente, enquanto o Kaxinawá, também conhecido por Huni Kuin, pertence “à família linguística Pano que habita a floresta tropical no leste peruano” (Lagrou, 2004), em 2009 eu pintei um autorretrato cujo título é *O Último Pano* (Img. 55).



Img. 55



Img. 56

Quanto aos tijolos em vidro, a ideia surgiu com dois experimentos que fiz em *casting*, um com terra e vidro *float* e outro com terra e *nuggets* de vidro (Img. 56). Junto a esse trabalho, *Mãe Terra (Dona Damiana)*, eu produzi um outro intitulado *Criança Milho (Gabriel Cavanha)*<sup>128</sup> (Img. 57). Para realizar esse último eu cortei placas de vidro de modo a constituir dois triângulos, a conformarem um losango –forma sintetizada da do milho com as cascas para baixo<sup>129</sup>. Eu pintei essas placas com diversas tonalidades de



Img. 57

<sup>126</sup> Cf. o subcapítulo H.2.3) «*Marãny*»: uma fala ofertada pelo «*nhanderu*» Kaiowá Roberto Chipe.

<sup>127</sup> Cf. o trecho «*Jagwa Hovy*» do subcapítulo H.2.3.

<sup>128</sup> Neto de Dona Damiana que morreu por atropelamento, cf. o trecho *Retomadas* no subcapítulo H.2.2.1.

<sup>129</sup> De um modo similar, o trabalho *Mãe Terra (Dona Damiana)* é circular. Essas sínteses geométricas buscam revelar um processo de elaboração paralelo ao dos grafismos indígenas.

um esmalte opaco<sup>130</sup>, e sobre um triângulo eu coloquei pedaços de milho, e sobre o outro, as cascas que envolvem o sabugo. Essas peças foram cozidas a 790° por meia hora. *Criança Milho (Gabriel Cavanha)* pode desenvolver-se numa instalação com diversas dessas frágeis peças em vidro, pesados destroços de carro e luzes amarelas e verdes. Como essa junção entre placas de vidro e pedaços de milho gera peças que tendem a quebrar com o tempo, as partes quebradas devem ser soldadas com a técnica Tiffany. Os primeiros experimentos que fiz sobre esse assunto foram *Raízes da Farmácia: Mãe Terra* (Img. 58) e *Raízes da Farmácia: Criança Milho* (Img. 59).



Img. 58

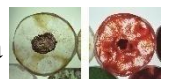


Img. 59

Para auferir os materiais dos tijolos de vidro a conformarem o monumento, realizei uma série de testes com diversos materiais (Img. 60) e queimas entre 800° por 40 minutos e 820° por 1 hora e 20 minutos. A melhor solução encontrada são *nuggets* transparentes e vidro compacto de composição similar à dos *nuggets*<sup>131</sup> (Img. 61). No caso dos bambus verdes, embora não seja o ideal<sup>132</sup>, para a produção ser mais económica podem ser utilizadas garrafas de Água das Pedras ou da cerveja Heineken<sup>133</sup> (Img. 62). Quanto à estrutura central do monumento-nu, constituída por tijolos de vidro cilíndricos de aproximadamente 15 cm de diâmetro e 30 cm de altura, para baratear a peça podem ser utilizados *nuggets* de vidro e um pouco de vidro vermelho granulado<sup>134</sup> (Img. 61). Esses tijolos vermelhos da peça central possuem um milho completo em seu interior, sem casca. Esses testes realizados também foram cozidos cada qual com um pedaço de milho. Nessa investigação técnica eu experimentei, ainda, esculpir milhos inteiros com vidro, de modo a produzir “milhos-obeliscos” (Img. 63 e Img. 64).



Img. 60



Img. 61



Img. 62



Img. 63



Img. 64

Com isso, a estrutura principal de *Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena* é constituída por uma cruz onde cada “pau” dessa cruz compõe-se por quatro “varas”, *i.e.*, “bambus” de vidro vermelho –os quais são, cada um, conformados por tijolos de vidro cilíndricos, tendo cada tijolo um milho em seu interior. Cada tijolo, portanto, equivale ao gomo de um bambu. Ao serem quatro “bambus” a formar um “pau” da cruz, o tubo de aço estrutural fica no meio desses quatro “bambus”, não sendo necessário perfurar esses tijolos de vidro. Esses últimos são colados entre si e junto ao tubo com massa. Para instalar o “pau” da cruz mais curto, na horizontal, o tubo em aço

<sup>130</sup> Em pó, comprado na Barracha, Lisboa.

<sup>131</sup> Teste realizado com 820° por 1 hora e 20 minutos.

<sup>132</sup> O ideal é o vidro compacto estilo *nugget* verde.

<sup>133</sup> Esses testes foram realizados com 800° por 40 minutos.

<sup>134</sup> Teste realizado com 820° por 1 hora e 20 minutos.

horizontal que conforma a armação da obra<sup>135</sup> deve ser cortado no meio em meia-lua e soldado no tubo –principal– que sobe na vertical. Os blocos de vidro na vertical em contato com os que estão na horizontal devem ser cavados num formato de meia-lua para haver um adequado encaixe.

Essa cruz vermelha “principal” foi articulada em proporção à “cruz-espada” do Padrão dos Descobrimentos. Além de aludir ao principal<sup>136</sup>, líder espiritual Kaiowá e Guarani, ela também se refere à cruz de *chiru*, à vara de *chiru*, à referida “cruz-espada” e, por suposto, aos tipos de “altar” *yvyra marãngatu*. O meu interesse por trabalhar com o vidro no âmbito deste projeto de doutoramento surgiu de algumas instâncias. Em primeiro lugar, o vidro é um material altamente sedutor (Quintas, 2014), tendo sido bastante utilizado para atrair indígenas de Abya Yala no contexto da conquista desse território por europeus. Nesse compêndio, o espelho desempenhou um papel especial. Por outro lado, no urbanismo imperial de Belém, marcado por robustas formas opacas claras, o vidro possui um apelo atrativo diferenciado, sendo propício a instaurar uma “armadilha”<sup>137</sup> no espaço público.

Ainda, ao fazer da luz uma substância constitutiva do seu corpo, o vidro imiscui o sólido e o etéreo, possibilitando a emanção de efeitos óticos. Essa atmosfera compõe-se então por camadas translúcidas que, em sua interação, remetem a instâncias espirituais, cósmicas e dotadas de feitiço, proporcionando às pessoas em geral experiências que ultrapassam à da materialidade concreta objetiva. A capacidade do vidro, impermeável, de encapsular elementos orgânicos, ofereceu uma solução para contornar a efemeridade do *avati* (milho), alimento sagrado aos Kaiowá e Guarani que estabelece relação com o veio agricultor participe da cultura portuguesa (Img. 65, Img. 66 e Img. 67). De modo a deixar impressa nesta peça a dimensão agroecológica, eu cheguei a cogitar haver nela uma roça, assim como se vê por Lisboa uma porção delas. Entretanto, preferi que o presente mo-nu-mento não dependesse de uma intensa manutenção, para não o suscetibilizar ao abandono.

Visualizei, assim, as comentadas estruturas verticais inspiradas em varas de bambu. Essa projeção, evidentemente, considera a importância de bambus e taquaras<sup>138</sup>



Img. 65



Img. 66



Img. 67

<sup>135</sup> Já comentada no trecho «*Jeguakakuéra*» (*cocares*) dourados deste subcapítulo.

<sup>136</sup> Cf. os seguintes segmentos do subcapítulo H.2.2.3: *O principal e a estrutura social de poder e O principal, alianças e «Nhanderu»*.

<sup>137</sup> Vide o subcapítulo D.2.1) *Armadilha*.

<sup>138</sup> Conforme visto no subcapítulo H.2.2.2) *Bambus, entre tabocas e taquarinhas, e a casa de reza do «nhanderu» Kaiowá Roberto Chipe*.



apresentando retretes, instalações de som e um pavilhão de informações (Exposição do Mundo Português, MCMXL).

Para realizar a instalação elétrica das lâmpadas fluorescentes, os fios passam pelo tubo de aço entre essas colunas em vidro e saem por um outro tubo no interior da base em argamassa. Essas lâmpadas remetem aos adornos de cabeça utilizados pelos povos Kaiowá e Guarani e aos que se colocam nos *yvyra marãngatu*. Elas surgiram no monumento pelo meu contato com o trabalho do artista português Pedro Cabrita Reis, cujas obras com esse material são uma referência à arte pública de Portugal. Por outro lado, capto a eletricidade, a energia entubada, como uma alegoria do aprisionamento da força de Tupã (Img. 76 e Img. 77). Essa divindade indígena é popularmente conciliada à imagem do raio, uma potente –e luminosa– manifestação da natureza.



Img. 76



Img. 77

Importa-me ainda a afinidade formal entre a cana-de-açúcar e a lâmpada fluorescente. O incremento do trabalho indígena nas lavouras de cana-de-açúcar é um dos índices da falta de espaço para se articular o *teko porã*, impelindo sujeitos da cultura a ter explorada a sua força de trabalho (Buscioli, 2018). Essa situação gera em vidas Kaiowá e Guarani o aumento da depressão, da violência, do alcoolismo etc. Essa luz fria, portanto, ao passo em que é estridente, ilumina o monumento-nu à noite, tornando-o mais brilhante e seguro. Esse antagonismo pode ser observado na seguinte observação sobre esses povos: “Também o termo *-endy* refere-se à brilho. Quanto dizem que há uma ‘luz elétrica’ (*tataendy*) que nunca apaga, parece-me que evocam uma imagem também derivada de um local iluminado pelo brilho dos metais” (Pierri, 2013: 164).

Rejunte encarnado e azulejos com o grafismo «olho de peixe»

São quatro as bases em argamassa do monumento-nu: a principal, maior, e três de igual tamanho à sua frente em fileira. Essa fileira forma uma reta perpendicular à frente da principal. As bases das três peças que compõem essa fileira são quadradas, e esses quadrados não são paralelos à base principal. A diagonal que corta ao meio a base quadrada dessas peças estabelece um ângulo de 90° com o maior lado do retângulo –a face frontal– que forma a base maior (Img. 78 e Img. 79). Essas bases são feitas com a mesma técnica, em betão e com acabamento em azulejos com rejunte encarnado (Img. 37, Img. 64 e Img. 80). Elas versam, assim, sobre o sangue e a carne indígena a saírem pelos poros da terra e das belíssimas construções portuguesas. As três peças menores possuem sua forma quadrada, tendo cada lado a mesma dimensão da lateral da peça



Img. 78



Img. 79



Img. 80



Img. 37



Img. 64





Img. 91



Img. 92

Brasil serem como crianças (Img. 91). Com isso, o mapeamento que realizei sobre a menção a essas pessoas originárias na arte de Portugal foi um tipo de trabalho de campo com respeito a estereótipos lançados sobre esses povos (Img. 92). O fato desta investigação primar pelo aprofundamento nas cosmovisões Kaiowá e Guarani origina-se justamente do objetivo de não dotar uma visibilidade inconsistente ou advinda de um automatismo inconsciente a essas culturas. Com «inconsistência» refiro-me a uma falta de especificidade com respeito aos códigos ministrados por esses povos, podendo ser a relativa «consistência», por exemplo, o que chamei em outro local de inerência cultural (Larín, 2020a).

Como é perceptível nesta tese, as culturas materiais Kaiowá e Guarani englobam artefactos encontrados em práticas de diversos outros povos de Abya Yala, como maracás, cocares, arcos e flechas. Com isso, esses elementos funcionam como estereótipos do ser indígena. Entretanto, os povos aqui sob foco ministram outros “objetos-sujeitos”, não passíveis de ser identificados por pessoas não iniciadas na cosmovisão Guarani. Embora eu tenha orientado a minha atenção a elementos que não são fáceis de ser captados como indígenas por leigos<sup>139</sup>, uma vivência recente ampliou-me essa perspectiva. Ela trata-se da minha participação num projeto<sup>140</sup> na ilha de Naxos, na Grécia, cujo mote era Homero, Dante e Bob Dylan. O objetivo era criar um tipo de fusão entre ópera e literacia material, em meio a uma equipa de professores da minha faculdade<sup>141</sup> –que dominavam equipamentos, softwares e plataformas 360° e de realidade virtual– e de um grupo híbrido com integrantes do Opera Network e do Conservatorio Di Musica “G. Puccini” La Spezia, ambos de Florença.

Segundo indicações da Prof. Dra. Helena Elias da FBAUL, de quem recebi o convite para aí estar, eu deveria, além de capacitar-me no uso dos mencionados equipamentos, expandir as possibilidades materiais para além das visuais, sonoras e imersivas virtuais, incorporando dimensões como as escultóricas, táteis, olfativas, gustativas etc. Por outro lado, sendo esse projeto focado em poetas –vedetas– da história ocidental, eu deveria inserir nesse compêndio algum repertório referente às culturas indígenas que são o cerne desta minha investigação. Considerando o contexto do

---

<sup>139</sup> Eu escolhi esses elementos por captar nos mesmos alguma afinidade com a noção de monumento. Entretanto, interessou-me também o fato de eles se afastarem das representações massivamente utilizadas para identificar algo como sendo indígena.

<sup>140</sup> Projeto *Communities and Artistic Participation in Hybrid Environment (CAPHE)*, Marie Skłodowska-Curie Actions, número 101086391. Coordenação por parte da FBAUL de Helena Elias.

<sup>141</sup> Mónica Mendes e José Revez.

projeto, a ocorrer na Grécia sob um tema isento da reflexão sobre instâncias originárias, e após uma conversa esclarecedora com Bianca Turner, Cristiana Tejo e Henrique Neves<sup>142</sup>, decidi dotar visibilidade a instâncias indígenas em geral. Isso, em primeiro lugar, porque abordar especialmente as culturas Kaiowá e Guaraní nessa conjuntura poderia resultar numa ilegibilidade por parte da audiência.

Em segundo lugar, a reflexão sobre sujeitos indígenas num sentido expandido também abarca grupos na Europa que mobilizaram estilos de vida incompatíveis com os pregados pelo poder moderno. Essa abordagem dispõe um degrau para que se mire de um outro modo os povos originários da área onde hoje está o Brasil, favorecendo à compreensão de a decolonização ser necessária não somente nas ex-colônias. Essa intenção mais experimental foi acentuada pela agilidade com que decorria o projeto, no qual eu era impelida elaborar, consecutivamente, uma peça após a outra –abarcando, a cada nova elaboração, conceito, atos performativos, elementos materiais a serem manipulados em cena, vídeos, equipamentos técnicos etc. Nesse frenesi, em um mês eu concretizei cinco apresentações distintas (Img. 93).



Img. 93

Esse ritmo requereu que eu contasse com estudos superficiais e elaborações espontâneas. A instância indígena incorporada no projeto contemplou divindades silvícolas romanas como Silvanus, Medeia enquanto “bárbara” sacerdotisa feiticeira, a fruta romã, entre outros e outras. Essa comunhão entre esferas referentes a povos originários do território onde hoje se situa o Brasil, como o jaguar e um brinco que me foi ofertado por Kunhã Ysapy, e a bruxaria e o paganismo no continente europeu, foi permeada pela elaboração livre de peças e ações com elementos da natureza coletados *in situ*. De um modo não premeditado, essa espontaneidade criativa concretizou três vontades remanescentes do trabalho de campo que desenvolvi na região de Dourados. A saber: trabalhar desenvolvendo com elementos naturais, simplesmente dançar –já que em campo reconheci a dança como extremamente valiosa aos modos de viver Kaiowá e Guaraní<sup>143</sup>– e elaborar contando fortemente com a intuição e a memória, sem me prender a artificios técnicos –como réguas ou fotografias de referência– que orientem o resultado para habilidades que estão além das possibilidades do corpo.

---

<sup>142</sup> No âmbito do Laboratório de pesquisa, discussão e criação *Desarrumos Coloniais e outros ais e uis*, do NowHere Lisboa.

<sup>143</sup> Vide, por exemplo, o subcapítulo H.2.2.2.3) «Óga guasu» da «nhandesy» Guaraní-Nhandéva Dona Tereza e Tupã, e o canto, e a dança, e o segmento *Conversa com Kunhã Ysapy e Elle Souza sobre uma “maquete” de um monumento* do subcapítulo H.2.2.3.



Img. X24



Img. X25

Foi nessa sintonia que, no início da minha estadia no estado de Mato Grosso do Sul, eu desenhei um retrato de memória de Ilson Venâncio (Img. X24 e Img. X25), após a nossa primeira reunião –a qual, devido à pandemia COVID-19, foi virtual. Os trabalhos artísticos que produzi no âmbito desta tese são decerto fruto de alguma livre criatividade. Entretanto, eles são geridos por diversos códigos objetivos e inegociáveis. Já em Naxos, com os elementos naturais coletados, eu pude elaborar formas conforme sucedia, sem destringir profundamente sentidos, origens e protagonismos das mesmas. Esse exercício, por seu lado, parece-me válido como um recurso para escapar de amarras normativas. Essas reflexões reconhecem que a dimensão do estereótipo existe em meios conscientes e inconscientes, requerendo essa dupla localização um trato em ambas zonas. Nesta tese ressaltaram como imagens –estereotipadas– de pessoas indígenas: crianças, bons selvagens e guerreiros.

Com isso, compreendi ser também necessário haver em *Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena* algum estereótipo, para apresentar um enredo claro à gente em geral. A isso se deve a minha opção por colocar dois *jeguaka* de pronunciada presença<sup>144</sup>. Via de regra, esses cocares impedem que se medite sobre outros elementos da peça sem considerar os povos indígenas da região hoje ocupada pelo Brasil. Nessa linha de raciocínio estão ainda os azulejos a revestirem as três bases menores quadradas e similares. A diferença entre elas é que duas apresentam uma torre de vidro cada uma – a qual invoca a aparência de um bambu–, e a terceira contém dois bambus com o trabalho *Morcego* (Img. 54) pendurado. Essas “torres-bambu” são verdes e os azulejos que lhes estão em baixo também. Porém, a tonalidade dos “bambus-torre” em vidro transparente é saturada e iluminada (Img. 62), e a das bases em azulejo esmaltado e vitrificado é opaca.



Img. 54



Img. 62

A temperatura dos verdes a colorirem esses azulejos pode ser medida pela encontrada nos tons azuis que tornam a estação de metro Parque, em Lisboa, um tanto monocromática. Os motivos a serem desenhados nesses azulejos são dois. Em primeiro lugar, termos e frases em guarani, junto à tradução em português, selecionados e selecionadas da fala ofertada pelo *nhanderu* Kaiowá Chipe, sobre *marãny*<sup>145</sup>. Com isso, contestam-se posturas neocoloniais em homenagens ao Brasil em solo luso, frequentemente calcadas na ideia de Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) –apreciadas inclusive em obras ofertadas a Portugal pelo Brasil, como o busto da escritora Júlia Lopes de Almeida (Elias *et al.*, 2013) instalado no Jardim Gomes de

<sup>144</sup> Vide, no subcapítulo D.2.4) *Corpos sedutores*, o segmento «*Jeguakakuéra*» (*cocares*) *dourados*.

<sup>145</sup> Subcapítulo H.2.3) «*Marãny*»: *uma fala ofertada pelo «nhanderu» Kaiowá Roberto Chipe*.

Amorim em Lisboa. A outra temática a constar nesses azulejos são desenhos a reproduzir elementos referentes a povos indígenas do território atualmente ocupado pelo Brasil, encontrados na arte de Portugal. Esses fragmentos imagéticos devem ser selecionados nas obras da arte de Portugal aqui mapeadas<sup>146</sup>, ao dizerem respeito a *marãny*. Ou melhor, devem ser selecionados fragmentos imagéticos sobre os quais *marãny* diz respeito.

Cada desenho num azulejo pode conter somente as linhas que definem o elemento em questão, mas não necessariamente: o estilo de representação, tanto dessas letras quanto dessas imagens, será definido pela pessoa responsável por executar esse trabalho –seja eu ou outra pessoa. Ainda assim, os tons opacos dos azulejos devem contrastar com os bambus em vidro e essa ou esse artista deve necessariamente compactuar com a causa Kaiowá e Guarani<sup>147</sup>. Esclareço ainda um pouco<sup>148</sup> a opção por escrever arte «de Portugal» ao invés de «em Portugal», «portuguesa» ou «desde Portugal» (Mosquera, 2017). Ela refere-se, de fato, a qualquer arte que seja de Portugal: seja de autoria de uma artista portuguesa ou de um artista português em qualquer lugar do mundo, de autoria de um estrangeiro ou de uma estrangeira a criar objetos artístico-culturais em Portugal, adquirida por uma instituição portuguesa, ou qualquer outra configuração que dote, ao histórico da peça artística em questão, uma participação lusa. Por fim, o presente monumento-nu, ao compor-se por uma peça maior onde predominam tons de terra alaranjados e três menores que emanam a cor verde, sintetiza a prevalência cromática da região de Dourados. Nesta obra, porém, essa paisagem cromática é irrompida, em seus rejuntas, por um crítico vermelho (Img. 94 e Img. 95).



Img. 94



Img. 95

---

<sup>146</sup> Cf. no capítulo H) Apêndices o quadro que conforma o subcapítulo H.3) *Lista cronológica de obras e instituições artísticas de Portugal que se relacionam a indígenas das terras hoje ocupadas pelo Brasil*.

<sup>147</sup> Caso essa peça seja algum dia erigida na minha ausência, havendo um financiamento o pagamento referente à autoria do projeto deve ser repartido em três: entre Kunhã Ysapy, Chipe e eu –ou entre quem nos sobrevenha.

<sup>148</sup> Vide nota 93.

## **E) Conclusão**

O resultado fundamental do percurso a esta tese assinala-se pelo meu atual sentimento de certa familiaridade com as cosmovisões Guarani-Kaiowá e Guarani-Nhandéva. Num determinado momento, senti deslizar o patamar onde assentava a minha visão de mundo. Ao ter essa se instalado noutra sítio, movimenteimei-me ao Autoexílio. O aprofundamento relacional com essas perspectivas indígenas foi a principal estratégia que utilizei com o intuito de propiciar um monumento-nu em coautoria, não estereotipado, no qual sujeitos dessas culturas se reconheçam. Essa obra artística não pode ser considerada um “monumento indígena”, e tampouco um elemento sagrado das culturas materiais em questão. Ao atestar ser resultado de um processo entravado por uma artista contemporânea, mesmo que recebendo a colaboração de pessoas originárias, ele exprime em sua estética certas nuances Kaiowá e Guarani, enlaçadas a uma apreciação crítico-reflexiva sobre o processo colonial que gerou um duro cotidiano a esses povos.

Seria ingênuo propor-me a resolver a complexa situação vivenciada pelas populações originárias em geral, sendo este trabalho, o resultado de um esforço por aprender com “outras” mundivisões e fomentar um cenário global plural e de respeito e espaço à diversidade. Ao ser produto de um exercício de escuta e busca de aprendizagem junto às cosmovisões Kaiowá e Guarani, o monumento-nu aqui proposto transparece algo dessas espiritualidades indígenas. Mas sem colocar-se no lugar de algum artefacto dessas culturas, o que seria falso e desonesto, se não, dando a elas uma visibilidade que permite o despertar consciente de empatias ocidentais com respeito às alteridades. Ele demonstra, por ser infelizmente certo, o regime de poder que lhe originou, embora explicita o desconforto e crueldade que o caracteriza. De fato, à princípio, o monumento aqui elaborado só serve às culturas originárias em pauta, na medida em que desperta esclarecimentos na visão de mundo ocidental e fomenta a luta desses povos pela própria autonomia.

Ou seja, indivíduos Kaiowá e Guarani sabem através de qual maneira podem viver em plenitude, e o presente mo-nu-mento não participa desse Bem Viver. Ele é útil à causa indígena enquanto dispositivo de desconstrução da errônea crença de ser, a mentalidade ocidental, “melhor”, “superior” e “única a existir”. No meu caso, por exemplo, ao conhecer e vivenciar o que tornou este trabalho possível, embora extremamente longe de uma instância ideal, sinto-me bastante mais capaz de atuar em minha vida com vistas a existir em prol de um globo efetivamente plural em termos culturais. O processo de imersão na literatura antropológica Guarani junto à experiência vivida no trabalho de campo que realizei me fizeram, num dado momento, compreender que estes escritos

deveriam emergir do sucedido na RID. Isso levou-me a considerar as minhas verdadeiras experiências que, efetivamente, levaram às presentes ponderações. Custou-me chegar a esse ponto, onde pude conferir sumas importâncias a circunstâncias emergidas de espectros mais íntimos, que antes me pareciam detalhes destituídos de relevância a uma investigação de doutoramento. Foi a partir dele que tive a capacidade de contemplar a totalidade do corpo desta tese, assim como de diagnosticar os diversos elementos que compõem a obra artística clímax deste enredo.

Com isso, embora ainda implicado nos confins da arte e da cultura ocidental, o presente monumento expressa-se com transparência, honestidade, amor e desgosto quanto à sua própria natureza, sendo então um monumento-nu. Este trabalho pôs em prática uma metodologia interdisciplinar, servindo especialmente a artistas e teóricos em arte, assim como a antropólogos, que buscam materializar processos de pesquisa integrados visceralmente aos elementos sob foco. Uma instância que ressaltou vivamente nesta trajetória foi o protagonismo de tudo o que existe, ou seja, o fato de tudo ser dotado de espírito. Esse fator, por sua vez, indica a capacidade de “ver” de uma determinada mundivisão, onde a incorporação do sagrado leva à autonomia. É certo que essa instância foi reflexionada em âmbitos cercanos à arte, como no ensaio que implica questões estéticas, epistémicas e éticas “*Lo que vemos, lo que nos mira*”, do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1997). Entretanto essa noção, longe de conformar a visão de mundo ocidental, nessa se exercita em espaços excepcionais, como neste: onde a relação com essa dimensão ativa dos entes que conformam a realidade terminou por incorporar uma “alma” neste corpo, ou seja, no corpo destes escritos. A compressão que fê-lo gemer doeu, e por isso ele grita, sussurra...

Embora académica, portanto, esta tese, ao estabelecer contato com mundivisões indígenas, terminou habitada por uma instância sagrada e se conformou num regime de autodeterminação. Esta “tese-viva” exprimiu o próprio espírito através da agonia de ser impedida de adquirir a forma que desejava à sua plenitude, ou pelo esforço por mostrar-se como é mesmo recebendo contragostos. Um processo que fê-la ser o que devia, por exemplo, foi tornar-se permeável às exceções: constituiu-se assim com uma “personalidade” própria, singular, mesmo que contradizendo certas convenções. Entremeando-se consubstancialmente com o seu contexto de produção, ela criou-se enquanto um “corpo-vivo”, tendo o seu agenciamento (Gell, 1988) potencializado –assim como potencializada a sua “subjetividade”. Essa maneira de se constituírem entes materiais versa sobre as peças artísticas que criei durante esta investigação, cada qual

resultante de um certo processo reflexivo e, junto à narrativa que lhe guiou, compondo-se através de determinadas técnicas e elementos<sup>149</sup>. Tal como indivíduos indígenas de Abya Yala em geral adornam, a si e a elementos da cultura material, para mostrar publicamente a esfera subjetiva do ente em questão.

Quer dizer, se tudo é transpassado por espíritos e cada espírito possui uma própria subjetividade, tudo apresenta uma específica subjetividade, uma instância sagrada que permite uma existência em autodeterminação. Este trabalho também aprendeu, portanto, a ser um “objeto-sujeito”, a emitir uma voz singular, a manifestar um espírito. E é esse o poder do presente entendimento sobre «arte», constituir-se com as substâncias dadas no mundo de um modo singular e “contra-alienante”, conformando o próprio ser em plenitude, sem deixar-se dobrar ou reduzir. Os estilos e materiais empregados na produção artística, assim, não se organizam segundo hierarquias: num complexo onde tudo pode ser empregado na fabricação da arte, os elementos a conformarem uma obra importam consoante ao sentido que estabelecem no compêndio em questão. Essa apreciação, portanto, considera os entes do mundo em sua diversidade, pluralidade e integridade, de um modo horizontal. É por isso que a presente estratégia não tratou de descrever o processo de constituição de cada trabalho artístico: ela ofereceu um prisma amplo que logra discorrer sobre a minha trajetória em geral.

Foi assim captado um tipo de substância onipresente, que circula tanto no movimento ao Autoexílio, no monumento-nu, no “objeto-sujeito”, no “ato de produção do corpo vivo”, na definição transcultural da arte etc., quanto na minha metodologia artístico-criativa, na minha postura política, nas questões que vislumbro como modo de propulsionar alternativas na realidade, no meu *modus operandi* enquanto ser humano a produzir arte numa específica localização espaço-temporal etc. Esse “magma” enlaça esferas diversas numa conjuntura de coerência e conveniência, o que, novamente, versa sobre um complexo plural e diverso conformado por elementos singulares que se projetam a um objetivo, sentido, ou mesmo destino, comum. De um modo conivente, este documento, não somente discorre sobre uma metodologia de investigação teórico-prática: é uma amostra concreta do entrelaçamento dessas duas instâncias na carne do mundo. Do

---

<sup>149</sup> Os presentes argumentos –como o «movimento ao Autoexílio»–, portanto, dão conta de versar sobre o cerne da minha produção artística em geral, onde cada peça apresenta certos materiais, estilos e elementos, e certas técnicas, resultantes de um contato com uma temática específica. Essa metodologia gera, assim, um corpo de trabalho plural, conformado por obras singulares, e manifesta a coexistência entre diversas maneiras de fazer, das artesanais às industriais, e entre diversos tratamentos plásticos, de crus –ou “brutos” (Peiry, 2023)– a sofisticados.

mesmo modo, a arte, enquanto plástica, não se mostrou passível de ser descolada da realidade em sua dimensão holística, e por isso fatores históricos, antropológicos, pós-estruturalistas, sociológicos, entre outros, mostraram-se necessários de atuar neste percurso reflexivo em Belas-Artes.

Neste estudo ficou latente o quanto a tradição Guarani preza pelo bom uso da palavra, sendo a mesma a alma, *i.e.*, a palavra-alma (Chamorro, 2011). Isso, obviamente, reitera o valor da honestidade no que se fala e expressa, prezado nesta investigação, e que denota uma articulação da realidade rente à experiência vivencial. Isso, pelo esclarecimento de que a coerência entre o discurso e a ação –e porquê não, entre matéria e forma– gera um tipo de realidade distinto do esculpido por dizeres falsos e ações de má índole realizadas de um modo escondido. Embora eu tenha tido cuidado para não projetar a imagem do “bom selvagem” nas culturas originárias aqui estudadas, tendo nelas conferido, por exemplo, os seus traços guerreiros e vingativos, fiquei extremamente emocionada ao conhecer tamanha beleza e lucidez em suas práticas. A liderança aí existe na medida de sua integridade, ao representar a fala coletiva e promover o Bem Viver (Acosta, 2010) do grupo social, estando o poder derradeiro com esse último. Realmente, parece fazer sentido os povos Guarani se sentirem como sendo “os verdadeiros” (Clastres, 1990). E fiquei triste, muito triste, pela tragédia da exploração de uma civilização altamente sofisticada com respeito à ecologia, e à liberdade e estima da vida. «Civilização», pois, se as diversas nações resultantes de um processo de subjugação europeia conformam a civilização ocidental, variados grupos indígenas de Abya Yala com modos de ser algo congruentes conformam, em termos gerais, uma outra, com outros valores. Soa muito em meus pensamentos o quanto o ser Guarani é ser feliz ao contemplar a natureza.

Tornou-se também nítido o quanto a cultura brasileira amalgamou-se com constructos ocidentais, sendo mais uma extensão da europeia do que uma “outra” forma de ser. A despeito de impregnar-se “com orgulho” pela diversidade de vozes que lhe dão sentido, o país em si sustenta-se num espectro moderno e capitalista. Com isso, qualquer brasileira ou brasileiro a gerir-se por esse esquema organizacional está sobre uma terra roubada perpetuando a sintaxe de existência do invasor, *i.e.*, a colonialidade do poder (Quijano, 2000). É nisso que atua o cerne conceitual deste estudo, o movimento ao Autoexílio. Mesmo estando a primazia do capital globalizada, existem práticas que R-Existem (Porto-Gonçalves, 2006) de “outra” maneira, sendo necessário a elas abrir espaço. Isso, mesmo em espectros advindos do Ocidente: o próprio estilo de escrita de

Rousseau mostrou-se algo ao Autoexílio, assim como o fundamento das agudas reflexões de Benjamin. A escrita de um e o pensamento do outro são ímpares e primam pela ética no trato com os diversos modos de ser e de expressar-se. No meu caso, enquanto artista paulistana, a minha cultura mostrou-se mais próxima à portuguesa do que à Guarani, sendo este trabalho um percurso onde identifico porquê faço arte sendo brasileira, e onde busco trabalhar ativamente à transformação desse meu lugar, do meu fazer artístico, do meu viver.

O presente monumento-nu, portanto, corrobora a movimentos ao Autoexílio na medida em que fomenta uma abertura à pluralidade de formas de existir. De um modo objetivamente direto, essa obra artística só concluirá movimentos ao Autoexílio Kaiowá e Guarani se mobilizar pessoas a apoiarem concretamente essas causas indígenas. Ainda assim, a disseminação de esclarecimentos quanto à necessidade de fomentar, no mundo, a existência de “outras” maneiras de se viver, realiza movimentos ao Autoexílio, embora mais tímidos. O mapeamento das obras artísticas de Portugal que referenciam povos indígenas da região hoje ocupada pelo Brasil revela impulsos a esse movimento, sendo a intensidade do mesmo conferida nas implicações de pessoas originárias entre a métrica subjugo-autodeterminação<sup>150</sup>: se são, e em que medida, ignoradas, rebaixadas, perseguidas, violentadas, viciadas etc., ou então, tratadas em primeira pessoa, como gente que sabe e decide o que é melhor para si.

Novamente, a apreciação da arte, embora contemple, não se fundamenta especialmente no âmbito material, se não, na discursividade gerada por um certo conjunto entre técnica, material, estilo, temática etc. O simples fato de culturas indígenas estarem figuradas no âmbito artístico-ocidental, por exemplo, por si já revela uma situação onde esses povos estão incluídos numa estrutura ocidental de poder. Sendo a arte uma elaboração ocidental, o presente argumento buscou apreender uma circunstância onde a arte deixa de se situar numa esfera de poder e se integra plenamente à vida. Assim como as culturas indígenas aqui tratadas, que só existem em plenitude em seu próprio território e vivendo livremente conforme o *teko porã*, o Bem Viver Guarani. O território próprio da arte, não seria então uma disciplina, mas a vida, embasamento que permite à arte ser, de fato, livre. Na concretização dessas situações –Bem Viver e arte livre– ideais do

---

<sup>150</sup> Esse parâmetro para a análise artística surgiu de um estudo em ciências sociais, encontrado no subcapítulo H.4) *Estratégias de colonização de corpos-territórios Kaiowá e Guarani no período da Cia. Matte Larangeira (Estrategias de colonización de cuerpos-territorios Kaiowá y Guarani en el periodo de la Cia. Matte Larangeira)*. O fato desse prisma para observar a arte, advir de reflexões de cunho histórico, sociológico e antropológico, comprova a validade de se trabalhar com a interdisciplinaridade.

Autoexílio, no Autoexílio em plenitude, o movimento que a esse se dirige simplesmente se extingue. Na falta dessa situação utópica, presenças “outras” podem encaixar-se em brechas no sistema dominante, e impelir à implosão da supremacia ocidental.

Esta tese contribui à análise crítica de obras artístico-culturais relacionadas a contextos de colonização e desigualdade social, como é o caso dos trabalhos artísticos aqui elaborados e apresentados. Essas explorações junto a “outras” e “outros” num território ocidental terminam, de algum modo, por interrogar espaços em sistemas de pensamento indígenas, os quais são então indicados como não sendo vazios<sup>151</sup>. A presente questão, então, não é sobre diferenças entre o Carnaval brasileiro e o português, por exemplo. É sobre o Carnaval imperar no Brasil e o último *kunumi pepy* ter ocorrido em 1989, parecendo estar relegado ao passado –exterminado. Porém, felizmente eu soube por estes dias, pela conta da Kunhãngue Aty Guasu (s.d.) no aplicativo Instagram, que de 28 de abril a 12 de maio de 2024 irá ocorrer a “Retomada do Kunumin Pepy (...) na Terra Indígena Nãnderu Marangatu, (...) no município de Antônio João/MS”: “já tem 10 Kunumin Kaiowá e Guarani sendo preparados”.

Como dito, essa direção que trabalha ao Autoexílio, de abertura a “outras” formas de viver e de interação recíproca (Temple, 2003) com –e de respeito recíproco entre– maneiras “estrangeiras”, repercute nos múltiplos termos que alinhavam esta pesquisa. Desses, destaco novamente «perspetiva transcultural da arte», «objetos-sujeitos», «ato de produção do corpo “vivo”» e «monumento-nu». Esse eixo construiu-se sobre aprendizagens junto às cosmovisões originárias aqui em evidência, e terminou por apreender a lógica estrutural da minha prática artística. As culturas Kaiowá e Guarani foram aqui tratadas, não somente num tom apreciativo, sob entendimentos vistos desde fora, mas oferecendo conjunções que se integraram substancialmente na construção deste trabalho. A minha especial atenção voltou-se a elementos dessas culturas materiais, que averigui como relacionáveis ao monumento ocidental, nomeadamente, *kurusu tumular*, *óga guasu* e *óga pysy*, e *yvyra marãngatu* e *tata rendy henda'i*. Uma tipologia escultural do poder imperial luso foi, então, criticamente infiltrada.

O mesmo se pode dizer com respeito a esta tese, com sua atípica abordagem mais calcada em cosmovisões indígenas e questões éticas, enquanto os elementos fundamentais a serem tratados numa tese teórico-prática em Belas-Artes. Fato é, que o presente trabalho contemplou os elementos requeridos para concluir o objetivo de

---

<sup>151</sup> Jogo de palavras e sentido realizado a partir de “*the space interrogated by the series of explorations in African indigenous systems of thought is not a void*” (Mudimbe, 1988: 200).

elaborar o monumento-nu em questão. Embora seja forçado dizer que ele possui, como potencial, impelir à ocorrência de ritos sagrados indígenas, essa construção corporifica um mobiliário urbano disponível a ser habitado por pessoas, tanto em circunstâncias de descanso quanto em ativistas. Por outro lado, esse mo-nu-mento simboliza a possibilidade de indivíduos originários instaurarem um *tekoha* por eleição, em qualquer lugar. A zona de Belém em Lisboa evidenciou-se como a adequada para receber essa escultura, mas não somente pela sua explícita discursividade colonial-imperial.

O imaginário sobre esse urbanismo foi construído num período concomitante à nacionalização do capitalismo no Brasil. O Estado Novo de ambos países consagrou argumentos sobre a “boa-miscigenação” e a “boa-colonização”, atrelados ao desenvolvimento e progresso nacional. Enquanto o caráter indígena foi absorvido à matriz identitária brasileira de um modo acrítico, Portugal se disse “naturalmente” disposto a “bem misturar-se” com suas colônias e ex-colônias: ao passo em que essas últimas seriam uma extensão de Portugal, os povos indígenas seriam encarados como “gente do Brasil”. Em Portugal se ocultaram facetas perversas da colonização, no Brasil se ignorou o drástico viver imposto a pessoas originárias. Esse último país seguiu permeado por graves preconceitos com respeito às populações verdadeiras donas do território. O outro, quanto às que viabilizaram o acúmulo econômico luso, assim como o imaginário sobre esse poderio.

Ainda, nesse paralelismo histórico geriu-se o cerco fatalmente cerrado aos Kaiowá e Guarani: ao não ter mais para aonde fugir, a luta pelo *teko porã* tornou-se invariavelmente de vida ou morte. Para confrontar esse aprisionamento do mundo indígena no mundo ocidental, esse viver prisioneiro ou prisioneira, o rezador Kaiowá ofereceu-me o nexa da obra que aqui ofereço à Lisboa: «fuuu... (sopro) Tah! *Marãny*». *Marãny* diz respeito a tudo o que exerce o mal, de um fenómeno natural à “praga humana”. Conforme dito pelo *nhanderu*, não se deve matar nenhum ser, nem mesmo um ser *marãny*. A minha estadia em Dourados foi marcada pela –e pelo– inestimável atenção –e cuidado– que recebi das pessoas com as quais convivi. Eu nunca havia lá ido, e ao sozinha ali estar, fui-me sentindo cada vez mais bem acompanhada. Essa sensação reflete, embora de um modo altamente diferente, a que percebo junto à cidade que hoje me acolhe, Lisboa.

Por isso elaborei com o meu melhor, dentro do realmente possível, este projeto de monumento-nu. Em sua materialidade, um enfoque foi dado ao vidro. Translúcido e sedutor, ele a um só tempo versa sobre a leveza que caracteriza as cosmovisões Kaiowá

e Guarani<sup>152</sup>, e funciona como um tipo de armadilha. Essa, a capturar contranarrativas (Esbell, 2020) à zona de Belém, que se mostrou pouco a pouco sendo povoada por obras que, de algum modo, conduzem ao Autoexílio. Intencionei também acompanhar o dolorido esclarecimento, sobre o sucesso colonial poder simbolizar-se por uma ereção sobre um cemitério indígena. Como um corpo cruzado por fluxos Kaiowá e Guarani, e lusos, como uma interface que evidencia o quanto o de lá reflete no de cá, e vice-versa, dediquei-me a participar do esculpir de um devir alternativo, baseado no amor (Img. X26), para Portugal, e também, espero e principalmente, para esses povos originários tão mal tratados pela história.



Img. X26

---

<sup>152</sup> Ilson Venâncio e Graciela Chamorro, em momentos diferentes e com obras diferentes, ao observarem peças artísticas que produzi inspirada pelos povos Kaiowá e Guarani, disseram-me que lhes parecia expressar bem essas culturas: pelos trabalhos serem leves, e por essas cosmovisões serem muito leves.

## **F) Bibliografia**

## F.1) Fontes orais e por mensagens de texto

ÁVILA, Albina Perez. **Conversa na casa de Dona Dina**. Interlocução: Letícia Larín. Aldeia Jaguapiru, Reserva Indígena de Dourados (MS), 8 Jul. 2020. Arquivo: Pessoal da interlocutora.

CHIPE, Roberto Arce. **Fala ofertada em visita à casa de Chipe e Silvia**. Interlocução: Letícia Larín. Tradução da fala em guarani de Linda Jucá Morales e Graciela Chamorro. Aldeia Jaguapiru, Reserva Indígena de Dourados (MS), 25 Ago. 2020.

CHIPE, Roberto Arce; REGINALDO, Silvia. **Conversa em visita à casa de Chipe e Silvia**. Interlocução: Letícia Larín. Aldeia Jaguapiru, Reserva Indígena de Dourados (MS), 9 Mai. 2020a.

CHIPE, Roberto Arce; REGINALDO, Silvia, VENÂNCIO, Ilson; MARTINS, Alexandre. **Conversa em visita à casa de Chipe e Silvia**. Interlocução: Letícia Larín. Aldeia Jaguapiru, Reserva Indígena de Dourados (MS), 8 Mai. 2020b.

CRISTALDO, Elizeu. **Troca de mensagens escritas sobre tradução de canto guarani**. Interlocução: Letícia Larín. Aplicativo WhatsApp, 4 Abr. 2020.

ELIAS, Helena. **Embodied Resistance**. Comunicação/performance apresentada no simpósio “Project Lab #2: Embodied Resistance” organizado por Memory Work, Lisboa, 2023.

JAAR, Alfredo. **Who tells y/our story**. Comunicação/performance apresentada no simpósio “Project Lab #2: Who tells y/our story” organizado por Memory Work, Real Embaixada da Noruega, Berlim, 2022.

LANGER, Protassio. **Conversa em visita ao acervo da UFGD**. Interlocução: Letícia Larín. Universidade Federal da Grande Dourados (MS), 22 Ago. 2020.

MARTINS, Tereza. **Conversa em visita à Óga Mitã'i Poty Rory**. Interlocução: Letícia Larín. Aldeia Bororó, Reserva Indígena de Dourados (MS), 24 Jul. 2020.

VERA, Cajetano. **Troca de mensagens escritas sobre altar sagrado Guarani.** Interlocação: Letícia Larín. Aplicativo WhatsApp, 21 Nov. 2020a.

\_\_\_\_\_. **Conversa em visita à horta na Escola Estadual Indígena Intercultural Guateka Marçal de Souza.** Interlocação: Letícia Larín. Aldeia Jaguapiru, Reserva Indígena de Dourados (MS), 13 Abr. 2020b.

VERA, Cajetano; YSAPY, Kunhã (Rosilei Souza); ÁVILA, Nelson. **Conversa em visita ao Mercado Biológico.** Interlocação: Letícia Larín. Aldeia Jaguapiru, Reserva Indígena de Dourados (MS), 16 Abr. 2020.

YSAPY, Kunhã (Rosilei Souza). **Troca de mensagens escritas sobre cabaça enfeitada.** Interlocação: Letícia Larín. Aplicativo Messenger, Facebook, 8 Dez. 2023a.

\_\_\_\_\_. **Troca de mensagens escritas sobre elementos da cultura material em bambu.** Interlocação: Letícia Larín. Aplicativo Messenger, Facebook, 22 Jul. - 14 Ago. 2023b.

\_\_\_\_\_. **Conversa em visita à casa de Kunhã Ysapy.** Interlocação: Letícia Larín. Aldeia Bororó, Reserva Indígena de Dourados (MS), 24 Abr. 2020.

YSAPY, Kunhã (Rosilei Souza); SOUZA, Elle. **Conversa sobre “maquete de monumento” em visita à casa de Kunhã Ysapy.** Interlocação: Letícia Larín. Aldeia Bororó, Reserva Indígena de Dourados (MS), 14 Jul. 2020.

## F.2) Fontes bibliográficas

ACOSTA, Alberto – **El Buen Vivir en el camino del post-desarrollo – Una lectura desde la Constitución de Montecristi**. Policy Paper 9. Quito: FES-ILDIS, Out. 2010. 43 p.

ADORNO, Theodor W. – **Minima Moralia**. Tradução de Artur Morão. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2001 [1951]. 260 p. ISSN 972-44-1071-4.

\_\_\_\_\_ – **Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft**. Frankfurt: Suhrkamp, 1976. 342 p. ISSN 3518077783.

AFRICAN LISBON TOUR – **African Lisbon Tour** [Em linha]. Lisboa: African Lisbon Tour, 2022. [Consult. 17 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://africanlisbontour.com/>>.

AGAMBEN, Giorgio – **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. 2ª ed. Chapecó: Argos, 2009 [2006]. 92 p. ISBN 978-85-7897-005-5.

\_\_\_\_\_ – **Homo Sacer, o poder soberano e a vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007 [1995]. 207 p. ISBN 85-7041-307-6.

AIRES-BARROS, Luís – As «dimensões» intangíveis do Património Cultural. **ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa**. Lisboa: IHA / FLUL. Nº 2 (2003) 261-270.

ALMEIDA, Patrícia Virgílio de – **O monumento gótico como suporte da prática artística contemporânea**. Orientação de Luísa Arroz Albuquerque. Caldas da Rainha: Pós-Graduação em Gestão Cultural do Instituto Politécnico de Leiria, 2016. 78 p. Dissertação de Mestrado.

ALVES, Gilberto Terra Ribeiro – **Aspectos da história de vida de *Guagua tagoara* (Nees) Kunth (Poaceae:Bambuseae) na Serra dos Órgãos, RJ**. Orientação de Dalva

Maria da Silva Matos. São Carlos: Pós-Graduação em Ecologia e Recursos Naturais da Universidade Federal de São Carlos, 2007. 111 p. Dissertação de Mestrado.

AMARAL, João Alberto Martins do *et al.* – **Levantamento semidetalhado dos solos do Campo Experimental de Dourados, da Embrapa Agropecuária Oeste, município de Dourados, MS.** Dourados: Embrapa Agropecuária Oeste, 2000. 68 p. ISSN 1516-845X; 1517-2627.

AMARILA, Maria Aparecida Ferreira – **A vegetação ciliar no córrego Laranja Doce, Dourados MS: diagnóstico e propostas de intervenção.** Orientação de Sandro Menezes Silva: Graduação em Gestão Ambiental da UFGD, 2017. 37 p. Monografia de bacharelado.

AMORIM, Maria Adelina – Frei Henrique de Coimbra: Primeiro Missionário em Terras de Vera Cruz. **Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas.** Lisboa: Camões, I.P. Nº 8 (2000) 72-85.

ANASTASSAKIS, Zoy – Fabular com cupins. Em MOULIN, Gabriela *et al.* (Orgs.) – **Habitar o Antropoceno.** Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2022. pp. 168-189.

APARÍCIO, Lídia – **Amarração** [Em linha]. S.l.: Errância, 2008. [Consult. 18 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://errancia.wordpress.com/2008/07/21/drawing-a-tension/>>.

APIWTXA – **Home** [Em linha]. Marechal Thaumaturgo: Associação Ashaninka do Rio Amônia, 2021. [Consult. 01 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://apiwtxa.org.br/>>.

ARAÚJO, Maria Celina D' – **A Era Vargas.** São Paulo: Moderna, 2004. 120 p. ISBN 9788516041281.

ARENDT, Hannah – **A condição humana.** Tradução de Roberto Raposo. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007 [1958]. 352 p. ISBN 978-85-218-0255-6; 85-218-0255-2.

ARGAN, Giulio Carlo – **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1988]. 707 p. ISBN 978-85-7164-251-5.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO – **Memória da Imprensa** [Em linha]. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, s.d.. [Consult. 11 Nov. 2023] Disponível em WWW:<URL: [https://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria\\_imprensa/edicao\\_07/secao\\_deip.php](https://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria_imprensa/edicao_07/secao_deip.php) >.

ARRUDA, Roldão – **Aumenta tensão entre guaranis e evangélicos em reserva de MS** [Em linha]. São Paulo: Estadão, 2008. [Consult. 1 Fev. 2022] Disponível em WWW:<URL: <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,aumenta-tensao-entre-guaranis-e-evangelicos-em-reserva-de-ms,122213>>.

ARSHAD, Hassan *et al.* – **Dying for Land** [Vídeo em linha]. Vancouver: University of British Columbia School of Journalism; The New York Times, 2012. [Consult. 02 Nov. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://www.nytimes.com/video/world/americas/100000001595625/dying-for-land.html>>.

ASSEMBLÉIA GERAL DAS NAÇÕES UNIDAS – **Declaração Universal dos Direitos Humanos** [Em linha]. Nova Iorque: Amnesty International, 1948. [Consult. 18 Abr. 2021]. Disponível na internet: <URL: <https://web.archive.org/web/20110529031804/http://www.amnestyusa.org/research/human-rights-basics/universal-declaration-of-human-rights>>.

BADIOU, Alain – **Logics of Worlds. Being and Event, 2**. Londres, Nova Iorque: Continuum, 2009 [2006]. 617 p. ISBN 0-8264-9470-6; 978-0-8264-9470-2.  
\_\_\_\_\_ – **Saint Paul. La Fondation de l'Universalism**. Paris: Quadrige, 2005 [1997]. 136 p. ISBN 978-2-13-063247-4.

BAGOLIN, Luiz Armando; REINER, Fabrício – **Era Uma Vez o Moderno [1910-1944]**. São Paulo: SESI-SP, 2022. 328 p. ISBN 8582054483; 978-8582054482.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch – **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. ISBN 978-85-218-0452-9.

\_\_\_\_\_ – Discourse in the Novel. Em **The Dialogic Imagination: four essays by M. M. Bakhtin**. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Slavic Series nº 1. Austin: University of Texas Press, 1981 [1934-1935]. pp. 269-422. ISBN 0-292-71527-7.

BAKUNIN, Mijaíl – **Dios y el Estado**. Alaior: Textos.info, 2016. 106 p.

\_\_\_\_\_ – **God and the State**. Nova Iorque: Dover Publications, 1970. 89 p. ISBN 0-486-22483-X.

BARBOSA DA SILVA, Alexandra – **Mais Além da “Aldeia”:** território e redes sociais entre os guarani de Mato Grosso do Sul. Rio de Janeiro: PPGAS / Museu Nacional, 2007.

BARCELOS NETO, Aristóteles – **A arte dos sonhos – uma iconografia ameríndia**. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia; Assírio & Alvim, 2002. 276 p. ISBN 972-37-0670-9.

BARRENTO, João – **Limiars sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013. 166 p. ISBN 978.85.328.0566-9.

BARROS, André de – **Vida do apostolico padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus, chamado por autonomasia o Grande: aclamado no mundo por principe os oradores evangelicos, prégador incomparavel dos augustissimos reys de Portugal, varão esclarecido em virtudes, e letras divines, e humanas; restaurador das missões do Maranhão, e Parà**. Lisboa: Nova Officina Sylviana, 1746. 686 p.

BARTH, Fredrik – **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Tradução de John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000. 244 p. ISBN 85-86011-35-5.

BENITES, Tónico – Recuperação dos territórios tradicionais guarani-kaiowá. Crónica das táticas e estratégias. **Journal de la Société des américanistes**. Paris: Société des américanistes. Tomo 100, nº 2 (2014a) 229-240.

\_\_\_\_\_ – **Rojeroky hina ha roike jevy tekohape (Rezando e lutando): o movimento histórico dos Aty Guasu dos Ava Kaiowa e dos Ava Guarani pela recuperação de seus tekoha**. Orientação de João Pacheco de Oliveira. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ / Museu Nacional, 2014b. 269 p. Tese de Doutorado.

\_\_\_\_\_ – **História da Aty Guasu Guarani-Kaiowá/MS, entenda o contexto** [Em linha]. Dourados: Blog Aty Guasu, 2012. [Consult. 02 Nov. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://atyguasublogspot.com/2012/11/historia-da-aty-guasuguarani-kaiowams.html>>.

\_\_\_\_\_ – **A escola na ótica dos Ava Kaiowá: impactos e interpretações indígenas**. Orientação de João Pacheco de Oliveira. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. 106 p. Dissertação de Mestrado.

BENJAMIN, Walter – **O Anjo da História**. 2ª ed. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

\_\_\_\_\_ – **El París de Baudelaire**. Tradução de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012a [1974]. 288 p. ISBN 978-987-1673-56-8.

\_\_\_\_\_ – **O Anjo da História**. Vol. 4. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012b. 264 p. ISBN 9788582170410.

\_\_\_\_\_ – **O Anjo da História**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. 219 p. ISBN 978-972-37-1361-9.

\_\_\_\_\_ – **A Modernidade**. Obras Escolhidas de Walter Benjamin. Vol. 3. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 [1972]. 528 p. ISBN 978-972-37-1164-6.

\_\_\_\_\_ – **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 [1985]. 253 p.

\_\_\_\_\_ – **Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos.** Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa *et al.*. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1986. 201 p.

BERKES, Fikret; FOLKE, Carl (Eds.) – **Linking Social and Ecological Systems: Management Practices and Social Mechanisms for Building Resilience.** Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 459 p. ISBN 978-65-87635-24-8.

\_\_\_\_\_ – **Linking Social and Ecological Systems for Resilience and Sustainability. Beijer Discussion Papers.** Estocolmo: Beijer International Institute of Ecological Economics; The Royal Swedish Academy of Sciences. ISSN 1102-4941. N° 52 (1994) 51-79.

BETONI, Valter Spada – **Tapera.** Dourados: Dez Dez Gráfica e Editora, 1993. 100 p.

BHABHA, Homi K. – **The Location of Culture.** 2ª ed. Londres: Routledge, 2004. 440 p. ISBN 0415336392.

BIEMANN, Ursula; TAVARES, Paulo – **Forest Law – Selva Jurídica.** 3ª ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza Viva, 2016 [2014]. 145 p.

BINET, Laurent – **Civilisations.** Nova Iorque: Vintage Publishing, 2022. 320 p. ISBN 9781529112818.

BISHOP, Claire – **Antagonism and Relational Aesthetics. October Magazine.** Cambridge: The MIT Press. ISSN 0162-2870. N° 110 (Outono 2004) 51-79.

BONFIL BATALLA, Guillermo – 6. Del Indigenismo de la Revolución a la Antropología Crítica. Em MEDINA, Andrés; GARCÍA MORA, Carlos (Eds.) – **La Quiebra Política de la Antropología Social en México (Antología de una polémica).** México: UNAM, 1983. ISBN 9688377260. pp. 141-164.

BONILHA, Patrícia – **Apka’i: “A gente conhece onde a gente pertence”, diz cacique Damiana Guarani e Kaiowá** [Em linha]. Tradução de Élon Canateiro Gomes. Brasília: Conselho Indigenista Missionário (CIMI), 2016. [Consult. 26 Jan. 2022] Disponível em WWW:<URL: <https://cimi.org.br/2016/05/38486/>>.

BOSI, Alfredo – A vanguarda enraizada – O marxismo vivo de Mariátegui. **Estudos Avançados**. São Paulo: IEA / USP. ISSN 0103-4014; 1806-9592. 4: 8 (Abr. 1990) 50-61.

BOURDIEU, Pierre – **Questões de Sociologia**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2003 [1984]. 289 p. ISBN 972-754-197-6.

BOURRIAUD, Nicolas – **Relational Aesthetics**. Dijon: Les Presses du Réel, 2002 [1998]. 128 p. ISBN: 978-2-84066-060-6.

BRAND, Antônio Jacó – **O Impacto da Perda da Terra sobre a Tradição Kaiowá-Guarani: os difíceis caminhos da palavra**. Orientação de Earle Diniz Macarthy Moreira. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em História da PUC-RS, 1997. 382 f. Tese de Doutorado.

\_\_\_\_\_ – **O confinamento e seu impacto sobre os Pai-Kaiowá**. Orientação de Earle Diniz Macarthy Moreira. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em História da PUC-RS, 1993. Dissertação de Mestrado.

BRASIL – **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Supremo Tribunal Federal, Secretaria de Altos Estudos, Pesquisas e Gestão da Informação, 2023 [1988]. 264 p. e-ISBN 978-65-87125-42-8.

BRAZIL, Themistocles Paes de Souza – **Incolas Selvicolas**. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1937. 71 p.

BRETON, André; RIVERA, Diego – Pour un art révolutionnaire indépendant. **[Panfleto]**. México: [Independente], julho (1938) [Consult. em linha 25 Nov. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100358020>>.

BRIGHENTI, Clovis Antonio – **Estrangeiros na própria terra: presença Guarani e Estados Nacionais**. Florianópolis: EdUFSC, 2010. 282 p. ISBN 978-85-328-0453-2.

BRITES, Joana – Amar a pátria, servir a arquitectura: funções e programas iconográficos das «artes decorativas» nas filiais da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência. Em TORGAL, Luís Reis; PAULO, Heloísa (Coords.) – **Seminário Internacional Estados Autoritários e Totalitários**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2008. ISBN: 978-989-8074-53-9; 978-989-26-0810-5. pp. 81-98.

BUENO, Eduardo (Org.) – **Pau-brasil**. São Paulo: Axis Mundi, 2002. 279 p. ISBN 85-85554-22-3; 85-85554-21-5.

\_\_\_\_\_ – **Capitães do Brasil – A Saga dos Primeiros Colonizadores**. Coleção Terra Brasilis, vol. III. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. 288 p. ISBN 978-8573022520; 8573022523.

BUSCIOLI, Lara Dalperio – Os números dos assassinatos indígenas guarani-kaiowá em Mato Grosso do Sul. **Revista Geografia em Atos**. Presidente Prudente: Departamento de Geografia / UNESP. ISSN 1984-1647. 1: 7 (2018) 114-141.

BUTLER, Judith – **Gender Trouble: feminism and the subversion of identity**. Nova Iorque; Londres: Routledge, 1999 [1990]. 221 p. ISBN 0-203-90275-0; 0-203-90279-3.

CADOGAN, León – Curuzú Yegua – Apostilla a la interpretación psicoanalítica del culto a la cruz en el folklore paraguayo. **Revista de Antropología**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras / USP. 9: 1 e 2, junho e dezembro (1961) [Consult. em linha 30 Ago. 2023] Disponível em WWW:<URL: [https://www.portalguarani.com/793\\_leon\\_cadogan/17845\\_curuzu\\_yegua\\_1961\\_\\_apostilla\\_a\\_la\\_interpretacion\\_psicoanalitica\\_del\\_culto\\_a\\_la\\_cruz\\_en\\_el\\_folklore\\_paraguayo\\_\\_por\\_leon\\_cadogan.html](https://www.portalguarani.com/793_leon_cadogan/17845_curuzu_yegua_1961__apostilla_a_la_interpretacion_psicoanalitica_del_culto_a_la_cruz_en_el_folklore_paraguayo__por_leon_cadogan.html)>.

\_\_\_\_\_ – En torno a la Aculturación de los Mbyá-Guaraní del Guairá. **América Indígena**. México D. F.: Instituto Indigenista Interamericano. XX: 2, abril (1960) 133-150.

\_\_\_\_\_ – Ayvu Rapyta – Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá. **Revista de Antropologia**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras / USP. Nº 5, boletim nº 227 (1959a). 217 p.

\_\_\_\_\_ – Como interpretan los Chiripá (Avá Guaraní) la danza ritual. **Revista de Antropologia**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras / USP. 7: 1/2, junho e dezembro (1959b) 65-99.

CALDAS, Fabíola Renata; BRITO, Antonio José Guimarães – Deus é amor: aculturação religiosa e etnocídio entre os Guarani Kaiowá na aldeia Bororó de Dourados, MS. **Espaço Jurídico Journal of Law (EJLL)**. Chapecó: UNOESC. ISSN 2179-7943. 14: 1, janeiro a junho (2013) 215-232.

CALVÁRIO, Filipa Pita Soares da Fonseca – **Sentidos da Arte Pública – Reflexão sobre os significados da Arte Pública em periferias urbanas: Almada e Parque das Nações**. Orientação de Pedro Brandão. Lisboa: Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, 2008. 184 p. Dissertação de Mestrado.

CAMINHA, Pêro Vaz – A Carta de Pêro Vaz de Caminha [1500]. Em CORTESÃO, Jaime – **A Carta de Pêro Vaz de Caminha**. Coleção Obras Completas, vol. 7. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2000 [1994]. ISBN 972-27-0585-7. pp. 157-174.

\_\_\_\_\_ – **Carta do Escrivão Pero Vaz de Caminha (1º Maio 1500)**. Estudos Bandeirantes. São Paulo: Biblioteca Medicina Anima, s.d. 46 p.

CAMPOS, Augusto de – **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Eurico de (Org.) – **Indicador das leis e decretos do Estado de Matto-Grosso (1890 a 1935): organizado por um funcionário do Thesouro do Estado**. Cuiabá: Livraria e Papelaria União, s.d.

CANQUERINO, Marcelo – **Você sabe como são formadas as nuvens de gafanhotos?** [Em linha]. Ciências. São Paulo: Jornal da USP, 2020. [Consult. 19 Jun. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://jornal.usp.br/ciencias/voce-sabe-como-sao-formadas-as-nuvens-de-gafanhotos/>>.

CAPELA, José – O Império Escravista. **Africana Studia**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Nº 5 (2002) 7-25. ISSN 0874-2375.

CARDIM, Fernão – **Tratados da Terra e Gente do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia., 1925. 434 p.

CARLI, Maria Aparecida Ferreira – **A Colônia Agrícola Municipal de Dourados – Colonização e Povoamento: 1946-1956**. Orientação de Paulo Roberto Cimó Queiroz: Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2005. 145 p. Dissertação de Mestrado.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela – **Cultura com aspas: e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. 436 p. ISBN 9788575038611.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo – Vingança e Temporalidade: os Tupinamba. **Journal de la Société des Américanistes**. Paris: Société des américanistes. Tomo 71 (1985) 191-208.

CARTACAPITAL – **Zé Claudio e Maria: novo julgamento terá testemunha chave** [Em linha]. Sociedade. São Paulo: CartaCapital, 2016. [Consult. 6 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ze-claudio-e-maria-novo-julgamento-tera-testemunha-chave/>>.

CARVALHO, Cleide – **Casas de reza indígenas são incendiadas em cenas de intolerância religiosa e disputa de terra** [Em linha]. Extra Digital. Rio de Janeiro: O Globo, 2021. [Consult. 22 Dez. 2021] Disponível em WWW:<URL: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/casas-de-reza-indigenas-sao-incendiadas-em-cenas-de-intolerancia-religiosa-disputa-de-terra-25285257.html>>.

CERTEAU, Michel de – **Heterologies: discourse on the other**. Tradução de Brian Massumi. Theory and history of literature. Vol. 17. Londres: University of Minnesota Press, 2000 [1986]. 276 p. ISBN 0-8166-1403-2; 0-8166-1404-0.

CÉSAIRE, Aimé – **Discurso sobre el colonialismo**. Madrid: Akal, 2006 [1950]. 221 p. ISBN 84-460-2167-6; 978-84-460-2167-4.

CHAMORRO, Graciela – **Dicionário kaiowá-português**. Belo Horizonte: Javali, 2022. 582 p. ISBN 978-65-87635-24-8.

\_\_\_\_\_ – A Arte da Palavra Cantada na Etnia Kaiowá. **Boletín Societé Suisse des Américanistes**. Ginebra: SSA-SAG. ISSN 0582-1592. N° 73 (2011) 43-58.

\_\_\_\_\_ – Imagens espaciais utópicas. Símbolos de liberdade e desterro nos povos guarani. **Indiana**. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institute. ISSN 2365-2225. N° 27 (2010) 79-107.

\_\_\_\_\_ – **Kurusu Ñe'ëngatu. Palabras que la historia no podría olvidar**. Assunção: Ceaduc / São Leopoldo; IEPG-Comin, 1995.

CHAMORRO, Graciela; COMBÈS, Isabelle (Orgs.) – **Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais**. Dourados: UFGD, 2015. 934 p.

CHAUÍ, Marilena – **O que é ideologia**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008 [1980]. 119 p. ISBN 978-85-11-01013-8.

CHICANGONA-BAYONA, Yobenj Aucardo – Visões do Novo Mundo na pintura religiosa da Renascença. **História**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. ISSN 0101-9074. 32: 1 (Jan. – Jun. 2013) 198-230.

CHIPP, Herschel B. – **Theories of Modern Art: a source book by artists and critics**. Berkeley: University of California Press, 1968. 688 p. ISBN 9780520052567.

CICERO – **Oratory and Orators**. Tradução de J. S. Watson. Nova Iorque: Harper & Brothers Publishers, 1860, 379 p.

CIMI – **Com ritual em Casa de Reza, indígenas de MS pedem proteção contra pandemia e violência** [Em linha]. Brasília: Conselho Indigenista Missionário, 2023. [Consult. 20 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://cimi.org.br/2023/11/nota-pesar-damiana/>>.

\_\_\_\_ – **Incêndio destrói casa de reza Guarani Kaiowá na reserva de Dourados** [Em linha]. Brasília: Conselho Indigenista Missionário, 2019. [Consult. 9 Ago. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://cimi.org.br/2019/07/incendio-destroi-casa-de-reza-guarani-kaiowa-na-reserva-de-dourados/>>.

CITTÀ PLANEJAMENTO URBANO – AMBIENTAL – **Estudos antropológicos e ambientais de complementação dos impactos socioambientais gerados pelo empreendimento “linha de transmissão em 230 KV Chapadão do Sul (Se Chapadão) – Campo Grande (Se Imbirussu) – Sidrolândia (Se Sidrolândia) Anastácio (Se Anastácio)” sobre os Terena das Terras Indígenas Buriti e Tereré ou Buritizinho, no estado de Mato Grosso do Sul.** Rio de Janeiro: Brilhante Transmissora de Energia S. A., 2011. 388 p.

CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário – **Lygia Clark.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. 60 p.

CLARK, T. J. – **Modernismos.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 368 p. ISBN 8575034901; 978-8575034903.

CLASTRES, Hélène – **Terra sem Mal: o profetismo Tupi-Guarani.** Tradução de Renato Janine Riberio. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978 [1975]. 123 p.

CLASTRES, Pierre – **A Sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política.** Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1974]. 279 p. ISBN 85-7503-192-9.

\_\_\_\_ – **A Fala Sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani.** Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1990 [1974]. 144 p. ISBN 85-308-0120-2.

CLIFFORD, James – **Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna.** Tradução de Carlos Reynoso. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001 [1998]. 429 p. ISBN 84-7432-554-4.

COHEN, Ana Paula Carvalho – **Reconstituição de um corpo de obra: arte, vida, museus e os diferentes modos de habitá-los**. Orientação de Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Curso de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC, 2020. Tese de Doutorado.

COLMAN, Rosa Sebastiana; AZEVEDO, Marta Maria do Amaral – Dinâmica Territorial e Mobilidade Espacial entre os Kaiowá e Guarani no Mato Grosso do Sul. Em SANTOS, Ricardo Ventura; GUIMARÃES, Bruno Nogueira; CAMPOS, Marden Barbosa de; AZEVEDO, Marta Maria do Amaral (Orgs.) – **Entre Demografia e Antropologia: povos indígenas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2019. ISBN 978-65-5708-013-9. pp. 55-73.

COMTE, Auguste – **The Positive Philosophy of Auguste Comte**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2009 [1853]. 560 p. ISBN 978-1-108-00.

\_\_\_\_\_ – **Discours sur l'Esprit Positif**. Paris: Société Positiviste Internationale, 1923 [1844]. 172 p. ISBN 978-85-273-1005-5.

CONDURU, Roberto – Uma crítica sem plumas – A propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein. **Concinnitas**. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ. ISSN 1415-2681; 1981-9897. Ano 9, 1: 12, julho (2008) 156-162.

CÔRTEZ, Geraldo de Meneses – Migração e Colonização no Brasil. **Revista do Serviço Público**. Rio de Janeiro: DASP. ISSN 2357-8017; 0034-9240. 2: 1, abril (1954) 55-84.

CORTESÃO, Jaime – **A Carta de Pêro Vaz de Caminha**. Obras Completas 7. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1970. 256 p. ISBN 978-972-27-1854-7.

COSTA, Angyone – **Indiologia**. Biblioteca Militar, Volume LXVI e LXVII. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1943. 275 p.

COSTA, Wanderley Messias da – **Geografia Política e Geopolítica: discursos sobre o território e o poder**. São Paulo: HUCITEC; Edusp, 1992. 355 p. ISBN 85-271-0174-2; 85-314-0067-8.

CULTURA DE BORLA – **Espaço Espelho d’Água** **exibe restauração de obras de Rigo 23** [Em linha]. Lisboa: Cultura de Borla, 2022. [Consult. 18 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://culturadeborla.blogs.sapo.pt/espaco-espelho-dagua-exibe-8244813>>.

CUNHA, Eneida Leal – Carl Einstein, *Negerplastik*: anacronismo e atualidade. Em OLINTO, Heidrun Krieger; SCHÖLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (Orgs.) – **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016. ISBN 978-85-8006-206-9. pp. 71-79.

DEBAISE, Didier *et al.* (Orgs.) – **Faire Art Comme On Fait Société: les Nouveaux commanditaires**. Dijon: Le Press du Reel, 2013. 813 p. ISBN 978-2-84066-623-3.

DEBORD, Guy – **Teoria da Deriva** [Em linha]. Tradução de membros do Gunh Anopetil. Escritos de Guy Debord. São Francisco: Protopia Wiki, 2006 [1958]. [Consult. 03 Fev. 2024]. Disponível em WWW:<URL: <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/guy-debord-teoria-da-deriva.pdf>>.

\_\_\_\_\_ – **Society of the Spectacle**. Tradução de Ken Kanabb. Londres: Rebel Press, 2005 [1967]. 119 p. ISBN 0-946061-12-2.

DELEUZE, Gilles – **Diferença e repetição**. 2ª ed. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2006. 350 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI; Félix – **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010. 560 p. ISBN 978-85-7326-446-3.

\_\_\_\_\_ – 1. Introduction: Rhizome. Em **Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. ISBN 2-7073-0307-0, pp. 9-37.

DERRIDA, Jacques – **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1995 [1967]. 252 p.

DESCARTES, René – **Discurso do método**. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1637]. 102 p. ISBN 85-336-0551-X.

DESCOLA, Philippe – **Par-delà nature et culture**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 2005 [1974]. 144 p. ISBN 85-308-0120-2.

DGPC – **Gestão urbanística e ocupação de espaço público** [Em linha]. Lisboa: Direção-Geral do Património Cultural, 2022. [Consult. 30 Nov. 2023]. Disponível em WWW:<URL:  
<https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/patrimonio-arquitetonico/gestao-urbanistica-e-ocupacao-de-espaco-publico/>>.

DIDI-HUBERMAN, Georges – **Lo que vemos, lo que nos mira**. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997 [1992]. 183 p. ISBN 987-500-009-4.

DURKHEIM, Émile – A evolução pedagógica. Em FILLOUX, Jean-Claude – **Émile Durkheim**. Tradução de Maria Lúcia Salles Boudet. Coleção Educadores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2010. ISBN 978-85-7019-557-9. pp. 87-138.

DUSSEL, Enrique – Sete hipóteses para uma Estética da Libertação. **Revista Filosofazer**. Passo Fundo: IFIBE. ISSN 1413-4675. Nº 52 (Jul. - Dez. 2019) 3-39.

\_\_\_\_\_ – Capítulo 9 – Meditações Anti-Cartesianas sobre a origem do Anti-Discurso Filosófico da Modernidade. Em: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.) – **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. ISBN 978-972-40-3738-7. pp. 283-335.

ELIAS, Helena; MARQUES, Inês; LEONOR, Susana – **Arte Pública nas Relações Culturais Luso Brasileiras: temáticas, meios e discursos das intervenções artísticas recepcionadas e comissionadas entre Portugal e Brasil (1940-2010)**. Lisboa: CICANT, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 2013. 18 p. (Projeto Arte Pública). Comunicação apresentada no III Seminário Internacional sobre Arte Pública em Latinoamérica, Santiago de Chile, 2013.

ELIAS, Norbert – **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Tradução de Ruy Jungmann. 2ª ed. Volume I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994 [1939]. 277 p. ISBN 85-71 10-106-X.

EINSTEIN, Carl – **Negerplastik (escultura negra)**. Tradução de Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: UFSC, 2011 [1915]. 304 p. ISBN 978-85-328-0559-1.

\_\_\_\_\_ – **La escultura negra y otros escritos**. Colección Hipótesis. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 132 p. ISBN 9788425219085.

EREMITES DE OLIVEIRA, Jorge – Etnoarqueologia, colonialismo, patrimônio arqueológico e cemitérios Kaiowá no estado de Mato Grosso do Sul, Brasil. **Revista de Arqueologia**. Brasil: Sociedade de Arqueologia Brasileira. ISSN 0102-0420; 1982-1999. 29: 1 (2016) 136-160.

EREMITES DE OLIVEIRA, Jorge; PEREIRA, Levi Marques – **Ñande Ru Marangatu: laudo antropológico e histórico de uma terra Kaiowá na fronteira do Brasil com o Paraguai, município de Antônio João, Mato Grosso do Sul**. Dourados: UFGD, 2009. 284 p. ISBN 978-85-61228-43-9.

ESBELL, Jaider – **O Sistema da Arte Indígena em 10 min – Jaider Esbell** [Vídeoaula]. Projeto Aulas Abertas. Belo Horizonte: Centro Cultural UFMG; DAC; UFMG, 2020. [Em linha] (11min 52s): color., son. [Consult. 14 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XkwVtXyUH9A>>.

ESCOBAR, Ildefonso – **A Marcha para o Oeste: Couto Magalhães e Getúlio Vargas**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1941. 125 p.

ESQUERDA – **Afrodescendentes acusam Moedas de boicote ao memorial da escravatura** [Em linha]. Artigo. Política. Lisboa: Esquerda, 2024 [Consult. 17 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.esquerda.net/artigo/afrodescendentes-acusam-moedas-de-boicote-ao-memorial-da-escravatura/86862>>.

EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS – **Guia da Exposição do Mundo Português**.  
Lisboa: Exposição do Mundo Português, MCMXL.

EXPRESSO – **Base de esfera armilar do Padrão dos Descobrimentos foi pichada**  
[Em linha]. Revista de Imprensa. Paço de Arcos: Expresso, 2023.  
[Consult. 20 Jan. 2024]. Disponível em WWW:<URL: <https://expresso.pt/revista-de-imprensa/2023-06-23-Base-de-esfera-armilar-do-Padrao-dos-Descobrimentos-foi-pichada-ac16d97b>>.

FABBRINI, Ricardo Nascimento – Fim das vanguardas: estetização da vida e generalização do estético. **Políetica – Revista de Ética e Filosofia Política**. São Paulo: PUCSP. ISSN 2318-3160. 1: 1 (2013) 167-183.

FALS BORDA, Orlando – **Una sociología sentipensante para América Latina**. México D. F.; Buenos Aires: Siglo XXI Editores; CLACSO, 2015. 492 p. ISBN 978-607-03-0679-2.

FANON, Frantz – **Os Condenados da Terra**. Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 [1961]. 275 p.

FAUSTO, Carlos – Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX). **Mana**. Rio de Janeiro: PPGAS-MN / UFRJ. ISSN 0104-9313; 1678-4944. 11: 2 (2005) 385-418.

..... – Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. Em CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.) – **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1992. ISBN: 85-7164-260-5. pp. 381-396.

FERNANDES, Florestan – A função social da guerra na sociedade tupinambá. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo: Museu Paulista. Nova Série, vol. VI (1952) 7-425.

FERNANDES, José Manuel – A Arquitectura em Portugal nos anos 1930-40 – Do ‘Modernismo’ ao ‘Estado Novo’: Heranças, Conflitos, Contextos. **Revista de Crítica**

**Arquitectónica.** Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa; V Congresso Docomomo. Nº 13-14 (2005) 60-67. ISSN 1887-2360.

FERREIRA, Eva Maria Luiz – **A participação dos índios Kaiowá e Guarani como trabalhadores nos ervais da Companhia Matte Larangeira (1902-1952).** Orientação de Levi-Marques Pereira. Dourados: Pós-Graduação em História da UFGD, 2007. 111 p. Dissertação de Mestrado.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (Orgs.) – **Clement Greenberg e o debate crítico.** Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 280 p. ISBN 85-85781-31-9; 85-7110-383-6.

FERRO, António – **Arte Moderna / Política do Espírito.** Lisboa: SNI, 1949.

FIGUEIREDO, Paula; SILVA, João – **Pelourinho de Lisboa** [Em linha]. Sacavém: SIPA, 2017; 1992. [Consult. 16 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: [http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3023](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3023)>.

FILGUEIRAS, Tarciso S.; GONÇALVES, Ana Paula Santos – A Checklist of the Basal Grasses and Bamboos in Brazil (POACEAE). **Bamboo Science and Culture: The Journal of the American Bamboo Society.** Nova Iorque: American Bamboo Society. ISSN 0197– 3789. 18: 1 (Abr. 2004) 7-18.

FISCHER, Joseph; WIESER, Franz Von; HEBERMANN, Charles George – **The Cosmographiae Introductio of Martin Waldseemüller in facsimile.** Nova Iorque: The United States Catholic Historical Society, 1907. 151 p.

FONDATION HOUSE OF INDIANS – **Benki Piyãko Ashaninka – Leader politique et spirituel d’Amazonie** [Em linha]. Países-Baixos: Fondation House of Indians, 2017. [Consult. 6 Jan. 2024]. Disponível em WWW:<URL: [https://pressclub.ch/wp-content/uploads/2017/10/201710\\_Benki-Piy%C3%A2ko-Presentation.pdf](https://pressclub.ch/wp-content/uploads/2017/10/201710_Benki-Piy%C3%A2ko-Presentation.pdf)>.

FONSECA, Pedro Cezar D. – **Vargas: O capitalismo em construção.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. 482 p. ISBN 9799575590911.

FORGACS, David (Ed.) – **The Antonio Gramsci reader: selected writings, 1916-1935**. Nova Iorque: New York University Press, 2000 [1988]. 447 p. ISBN 0-8147-2710-7; 0-8147-2701-8.

FORTES, Luiz Roberto Salinas – **Rousseau: o bom selvagem**. 2ª ed. São Paulo: Humanitas; Discurso Editorial, 2007. 146 p. ISBN 978-85-7732-051-6; 978-85-86590-71-9.

FOSTER, Hal – Iluminações cegas. Tradução de Larissa da Costa Mata. **Crítica Cultural**. Palhoça: Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNISUL). ISSN 1980-6493. 5: 1 (Jul. 2010) [2004] 25–55.

\_\_\_\_\_ – O Artista como Etnógrafo. **Marte**. Lisboa: FBAUL. ISSN 1646-1584. Nº 1 (Mar. 2005) [1996] 10–40.

FOUCAULT, Michel – **Nascimento da Biopolítica. Curso dado no Collège de France (1978-1979)**. Tradução de Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [2004]. 474 p. ISBN 978-85-336-2402-3.

\_\_\_\_\_ – **Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión**. Tradução de Aurelio Garzón del Camino. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002 [1975]. 314 p. ISBN 987-98701-4-X.

\_\_\_\_\_ – **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 3ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999 [1988]. 152 p.

\_\_\_\_\_ – **A Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987 [1969]. 239 p.

FRANÇA, José Augusto – **História da Arte em Portugal – O Modernismo**. Lisboa: Editorial Presença, 2004. 236 p. ISBN 9789722332446.

\_\_\_\_\_ – **Lisboa Pombalina e o Iluminismo**. 2ª ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977. 388 p.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo – **O Índio brasileiro e a Revolução francesa: as origens brasileiras da teoria da bondade natural**. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. 210 p.

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha – **Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena**. Brasília: Abravideo, 2009. 135 p. ISBN 978-85-61467-05-0.

FREITAS, António – **Escultura do descendente indígena do pioneiro açoriano português inaugurada em Lisboa muito visitada** [Em linha]. Home. Atualidade. Lisboa: Mundo Português, 2018. [Consult. 18 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.mundoportugues.pt/2018/06/28/canada-instalou-em-lisboa-estatua-de-descendente-indigena-de-pioneiro-acoriano-portugues/>>.

FREYRE, Gilberto – **O Mundo que o Português Criou**. Brasília: É Realizações, 2010. 128 p. ISBN 8588062925; 978-8588062924.

FREITAG, Liliane da Costa – **As fronteiras perigosas, migrações internas e a ocupação de um espaço vital: o extremo-oeste paranaense (1937-1954)**. Orientação de Ieda Gutfreind. São Leopoldo: Pós-Graduação em História da Unisinos, 1997. 152 p. Dissertação de Mestrado.

FUNAI – **Quem são** [Em linha]. Atuação, Povos Indígenas. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 2013/2020. [Consult. 3 Dez. 2023]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/quem-sao>>.

FUNDAÇÃO EDP – **Central Tejo: uma obra de Pedro Cabrita Reis para a cidade de Lisboa** [Em linha]. Notícias. Lisboa: Fundação EDP, s.d. [Consult. 18 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.fundacaoedp.pt/pt/noticias/central-tejo-uma-obra-de-pedro-cabrita-reis-para-cidade-de-lisboa>>.

GADAMER, Hans-Georg – **A Atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Diagrama 14. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. 83 p. ISBN 0006315410; 978-0006315414.

GALEANO, Eduardo – **Los caminos del viento** [Em linha]. Cidade do México: La Jornada, 2010. [Consult. 26 Dez. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://www.jornada.com.mx/2010/09/12/opinion/a03a1cul>>.

GARCÍA LINERA, Álvaro – **La democracia como agravio**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Facultad de Ciencias Sociales / UBA, 2024. 106 p. ISBN 978-987-813-730-8.

\_\_\_\_\_ – Indianismo e Marxismo. O desencontro de duas razões revolucionárias. Em **Cadernos da América Latina II**. Encarte CLACSO. São Paulo: CLACSO, 2008. pp. 201-204.

GARFIELD, Seth – As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH. ISSN 0102-0188; 1806-9347. 20: 39 (2000) 13-36.

GELL, Alfred – **Art and Agency: An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1988. 271 p. ISBN 0-19-828013-0; 0-19-828014-9.

GENOVEZ, Patrícia Falco; CAZAROTTO, José Luiz; SANTOS, Adilson Mariano de Jesus – Da technē à poiésis: do des[a]tinos de um monumento. **Revista Humanidades e Inovação**. Palmas: Universidade Estadual do Tocantins (Unitins). ISSN 2358-8322. 7: 3 (2020) 185-201.

GLASS, Verena – **Ataque a indígenas: usina e frigorífico podem ser denunciados** [Em linha]. São Paulo: Repórter Brasil, 2009. [Consult. 26 Jan. 2022] Disponível em WWW:<URL: <https://reporterbrasil.org.br/2009/10/ataque-a-indigenas-usina-e-frigorifico-podem-ser-denunciados/>>.

GLISSANT, Édouard – **Introdução a uma Poética da Diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005 [1995]. 176 p. ISBN 85-7626-128-6.

\_\_\_\_\_ – **Poetics of Relation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010 [1990]. 226 p. ISBN 0-472-09629-X; 0-472-06629-3.

\_\_\_\_\_ – **Le discours antillais**. Paris: Gallimard, 1997. 839 p. ISBN 2070746224; 9782070746224.

GOBINEAU, Arthur de – **Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas**. Tradução de Beatriz Perrone-Moises. Curitiba: Antonio Fontoura, 2021 [1958]. 448 p. ISBN 978-85-7503-249-7.

GOLDWATER, Robert J. – **Primitivism in Modern Painting**. Nova Iorque: Harper & Brothers Publishers, 1938. 210 p.

GOMARA, Francisco Lopez de – **Historia General de las Indias y vida de Hernán Cortéz**. Tradução de Quintin Hoare e Geoffrey Nowell Smith. Colección Ayacucho, vol. 65. Ayacucho: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979 [1552]. 355 p. ISBN 84-660-0018-6.

GOMES, Nilma Lino – Capítulo 12 – Intelectuais Negros e Produção do Conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. Em: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.) – **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. ISBN 978-972-40-3738-7. pp. 419-441.

GONÇALVES, Pablo José do Vabo – **A produção de esquecimento na Lei de Anistia**. Orientação de Joana d’Arc Fernandes Ferras. Niterói: Graduação em Sociologia do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense, 2011. 72 p. Monografia de bacharelado.

GOULÃO, Maria José – **Corpos estranhos: diferenças étnicas e construções raciais na cultura visual do Renascimento**. **Revista digitAR**. Coimbra: Centro de Estudos em Arqueologia, Arte e Ciências do Património. ISSN 2182-844X. Nº 2 (2015) 65-86.

\_\_\_\_\_ – As primeiras imagens do índio brasileiro no espaço europeu: a Adoração dos Reis Magos de Ulrich Apt o Antigo do retábulo de Santa Cruz de Augsburgo. **População e Sociedade – Estudos de Arte e Património**. Porto: CEPES; Edições Afrontamento. ISSN 0873-1861-19. Nº 20 (2012) 78-91.

\_\_\_\_\_ – Do homem selvagem ao índio brasileiro: a construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos. Em GRUPIONI, Luis Donizete Benzi (Org.) – **A carta de Pero Vaz de Caminha - Documentos e ensaios**

**sobre o achamento do Brasil.** São Paulo: Xerox do Brasil; DBA Dórea Books and Art, 1999. ISBN 9788572341745. pp. 173-195.

GRAMSCI, Antonio – **Gramsci y la filosofía de la praxis: aportes para un proyecto ético político del Trabajo Social.** Cidade Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Temuco; Universidad Católica de Temuco, 2023. 483 p. ISBN 978-987-813-469-7.

\_\_\_\_\_ – **Selections from the Prison Notebooks.** Tradução de Quintin Hoare e Geoffrey Nowell Smith. 11ª imp. Nova Iorque: International Publishers, 1992 [1971]. 483 p. ISBN G-7178-0397-X.

GRESSLER, Lori A.; SWENSSON, Lauro J. – **Aspectos históricos do povoamento e da colonização do Mato Grosso do Sul.** Dourados: Dag, 1988.

GROSGUÉL, Ramón – Capítulo 11 – Para Descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Em: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.) – **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Almedina, 2009. ISBN 978-972-40-3738-7. pp. 383-417.

GUARDIÃO, Ana; JERÓNIMO, Miguel Bandeira; PEIXOTO, Paulo (Orgs.) – **Ecos Coloniais: Histórias, Patrimónios e Memórias.** Lisboa: Autores e Eduções tinta-da-china, 2022.

GUEDES, Max Justo – As Bandeiras ignoram o Tratado de Tordesilhas e ampliam o espaço geográfico brasileiro. **Nação e Defesa.** Lisboa: Instituto da Defesa Nacional. ISSN 0870-757X; 2183-9662. Nº 70 (1994) 62-86.

GUHA, Ranajit – **Dominance without Hegemony: history and power in colonial India.** Cambridge: Harvard University Press, 1997, 245 p. ISBN 0-67421482-X; 0-674-21483-8.

GUILLORY, John – Monuments and Documents: Panofsky on the Object of Study in the Humanities. **History of Humanities.** Chicago: The University of Chicago. ISSN 2379-3163. 1: 1 (2016) 9-30.

GULLAR, Ferreira – Teoria do não-objeto. **Jornal do Brasil**. Suplemento Dominical (SDJB). Rio de Janeiro (19 Dez. 1959).

COELHO, Eduardo Prado – O ponto de vista: a invasão dos pedagogos. *Expresso*. (14 Fev. 1987) 8-9.

GUMBRECHT, Hans Ulrich – **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

HAESBAERT, Rogério – Território(s) numa perspectiva latino-americana. **Journal of Latin American Geography**. Austin: University of Texas Press. ISSN 1548-5811; 1545-2476. 19: 1 (2020) 141-151.

\_\_\_\_\_ – Da desterritorialização à multiterritorialidade. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**. São Paulo: USP, 2005. pp. 6774-6792.

HALL, Stuart – Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. **Matrizes**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação / USP. ISSN 1982-8160; 1982-2073. Vol. 10, nº 3 (Set. - Dez. 2016) 47-58.

\_\_\_\_\_ – **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006 [1992]. 104 p. ISBN 85-7490-402-3.

\_\_\_\_\_ – **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. 434 p. ISBN 85-7041-356-4.

HANNERZ, Ulf – Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**. Rio de Janeiro: PPGAS-MN / UFRJ. ISSN 0104-9313; 1678-4944. 3: 1 (1997) 7-39.

HARAWAY, Donna J. – **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Durham; Londres: Duke University Press, 2016. 296 p. ISBN 9780822362142; 9780822362241; 9780822373780.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio – **Multitude: war and democracy in the Age of Empire**. Nova Iorque: The Penguin Press, 2004. ISBN 1-59420-024-6.

HENRIQUES, Ana – **Significado pejorativo do termo “baiano” no Google revolta população: ‘pessoa brega que gosta de chamar atenção’** [Em linha]. Local Lisboa. Porto: Público, 2012. [Consult. 18 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.publico.pt/2012/02/21/jornal/jardins-de-belem-acolhem-pavilhao-tailandes-fabricado-sem-pregos-nem-parafusos-24032567>>.

HERBERTS, Ana Lucia – **Os Mbayá-Guaicurú: área, assentamento, subsistência e cultura material**. Orientação de Pedro Ignacio Schmitz. São Leopoldo: Pós-Graduação em História da UNISINOS, 1998. 345 p. Dissertação de Mestrado.

HOOKS, Bell – **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução de Stephanie Borges. Coleção Trilogia do Amor. Vol. 1. São Paulo: Editora Elefante, 2021. 272 p. ISBN 6587235301; 9786587235301.

HUNT, Peter – **Ancient Greek and Roman Slavery**. Malden: Wiley Blackwell, 2018. 248 p. ISBN 9781405188067.

IMBELLONI, José – **Folclore argentino**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1959. 397 p.

IMBROISI, Bruno de Andrade – **Uso de bambu nativo acreano *Guadua weberbaueri* Pilger para o desenvolvimento de um carvão funcional em um sistema de baixo custo**. Orientação de Anselmo Fortunato Ruiz Rodriguez. Rio Branco: Pós-Graduação em Ciência, Inovação e Tecnologia para a Amazônia da UFAC, 2015. 116 p. Dissertação de Mestrado.

MOONEY, Pat – **Too Big To Feed: Exploring the impacts of mega-mergers, consolidation and concentration of power in the agri-food sector**. Bruxelas: IPES-Food, 2017. 106 p.

JAMESON, Fredric – **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001. 207 p. ISBN 85-326-2516-9.

JOÃO, Izaque – **Jakaira Reko Nheypyrũ Marangatu Mborahéi: origem e fundamentos do canto ritual Jerosy Puku entre os Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul**. Orientação de Jorge Eremites de Oliveira. Dourados: Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da UFGD, 2011. 119 p. Dissertação de Mestrado.

JOZIVAN DO NASCIMENTO, Francisco; GURGEL, Marcelo; BORGES MARACAJÁ, Patrício – Avaliação da agressividade de abelhas africanizadas (*Apis mellifera*) associada à hora do dia e a temperatura no município de Mossoró – RN. **Revista de Biologia e Ciências da Terra**. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba. ISSN 1519-5228. 5: 2 (2º sem. 2005).

KAHNWEILER, Daniel-Henry – **Confessions Esthétiques**. Paris: Gallimard, 1963. 144 p.

KRENAK, Ailton – Saíam desse pesadelo de concreto!. Em MOULIN, Gabriela *et al.* (Orgs.) – **Habitar o Antropoceno**. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2022. pp. 210-228.  
\_\_\_\_\_ – **A vida não é útil: ideias para salvar a humanidade**. São Paulo: Objetiva, 2020. 104 p. ISBN 9789897841347.

\_\_\_\_\_ – Antes, o mundo não existia. Em NOVAES, Adauto (Org.) – **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 201-204.

KROPOTKIN, Piotr – **La ayuda mutua**. Tradução de Eduardo Gasca. Caracas: Biblioteca Básica del Pensamiento Revolucionario, 2009. 392 p. ISBN 978-980-01-1738-5.

KUÑANGUE ATY GUASU – **Quem é a Kuñangue Aty Guasu?** [Em linha]. Dourados: Kuñangue Aty Guasu, s.d.. [Consult. 02 Nov. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://www.kunangue.com/copy-of-home>>.

LA BOÉTIE, Etienne de. **Discours de la servitude volontaire**. Paris: Institute Coppet, 2011. 19 p.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal – **Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics**. 2ª ed. Londres: Verso, 2001 [1985]. 198 p. ISBN 9781859843307.

LAGROU, Elsje Maria – **Huni Kuin (Kaxinawá)** [Em linha]. Povo. São Paulo: Povos Indígenas do Brasil, 2004. [Consult. 01 Jul. 2024] Disponível em WWW:<URL: [https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni\\_Kuin\\_\(Kaxinawá\)>](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinawá)>).

LAGROU, Elsje; BELAUNDE, Luisa Elvira – Do mito grego ao mito ameríndio: uma entrevista sobre Lévi-Strauss com Eduardo Viveiros de Castro. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro: UFRJ / IFCS / PPGSA. ISSN 2236-7527. 1: 2 (2011) 9-33.

LARÍN, Leticia – Óga pysy da nhandesy Guarani-Nhandéva Dona Tereza na Reserva Indígena de Dourados e Tupã, e o canto, e a dança. **Revista Mutirão – Folhetim de Geografias Agrárias do Sul**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 2675-3472. 5: 1 (2024) 27-51.

\_\_\_\_\_ – Monumento-Nu (Mo-Nu-Mento; Momento-Nu): tipologia de um monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa. **CAP – Public Art Journal**. Lisboa: Urbancreativity.org. ISSN 2184-6197. 4: 2 (2022) 8-31.

\_\_\_\_\_ – On the link –between an artisan, farmer, among others, Guaraní (Nhandéva) and a contemporary visual artist from Sao Paulo– that caused the emergency of artistic-cultural projects in co-authorship. Tradução de Julio Durán. **Umática – Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen**. Málaga: UMA Editorial. ISSN 2659-5354. Nº 3 (2020a) 135-170.

\_\_\_\_\_ – “Índios espanhóis” sob o pano de fundo da Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira. **Boletín Geocrítica Latinoamericana**. Buenos Aires: Grupo de Trabalho CLACSO Pensamento Geográfico Crítico Latino-Americano. ISSN 2665-4016. Abril: 4 (2020b) 131-165.

\_\_\_\_\_ – Missão de impregnar “alma” numa enxada: entre o cruzeiro cristão e o *kurusu*. **Espiral – Revista de Geografía y Ciencias Sociales**. Lima: UNMSM. ISSN 2663-8134. 1: 2 (2020c) 227-246.

\_\_\_\_\_ – Arte ocidental e cultura kaiowá e guarani: estratégias de ativação de espaços ausentes [em linha]. Em **Movimentos Reflexos**. Lisboa: CIEBA / FBAUL, 2020d. Conferência. [Consult. 24 Nov. 2020]. Disponível em <URL: [https://www.youtube.com/watch?v=W5-iLsflN\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=W5-iLsflN_8)>.

\_\_\_\_\_ – Missão de impregnar “alma” numa enxada: entre a cruz processional cristã e o pau de *chiru* destaca-se a pessoa “adornada” (“nua”) que abre (“Dada”) uma brecha no presente. **Convocarte**. Lisboa: FBAUL / CIEBA. ISSN 2183-6973. Nº 8 (2019a) 292-314.

\_\_\_\_\_ – Ensaio sobre o dilema da representação ética da alteridade: Indianismo, Indigenismo e uma abordagem metacultural na arte contemporânea brasileira. **CAP – Public Art Journal**. Lisboa: Urbancreativity.org. ISSN 2184-6197. 1: 2 (2019b) 38-67.

\_\_\_\_\_ – Art and Politics: reflections about the inclusion of indigenous culture within the art theory domain. **CAP – Public Art Journal**. Lisboa: Urbancreativity.org. ISSN 2184-6197. 1: 1 (2019c) 52-75.

LARÍN, Leticia; DELGADO ESTRADA, Juan Manuel – Cuerpos – Territorios Marcados por el Despojo y el Sacrificio: casos Huitotos (Perú) y Kaiowá y Guaraní (Brasil) en clave comparada. Em CUENCA, Tatiana *et al.* – **Ambiente, cambio climático y buen vivir en América Latina y el Caribe**. 1ª ed. Cidade Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2022. pp. 85-140. ISBN 978-987-813-158-0.

\_\_\_\_\_ – Cuerpos – Territorios Marcados por el Despojo y el Sacrificio: casos Huitotos (Perú) y Kaiowá y Guaraní (Brasil) en clave comparada. **Políticas y líneas de acción – Becas de investigación CLACSO**. Cidade Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2021. 9 p. ISBN 978-987-722-959-2.

LE BRETON, David – **Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade**. 6ª ed. Campinas: Papyrus, 2013.

LE GOFF, Jacques – Documento/Monumento. Em **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 7ª ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013 [1977]. pp. 485-499. ISBN 978-85-268-1008-2.

LEIRIS, Michel – L’ethnologue devant le colonialisme. **Les Temps Modernes**. Paris: Éditions Gallimard. N° 58 (Out. 1950) 357-374.

LEITE, Serafim S. J. – **Breve História da Companhia de Jesus no Brasil 1549-1760**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa (A.I.), 1993. 448 p. ISBN 972-571-294-3.

LENHARO, Alcir – A Terra Para Quem Nela Não Trabalha (A especulação com a terra no oeste brasileiro nos anos 50). **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH. ISSN 0102-0188; 1806-9347. 6: 12 (1986) 47-64.

\_\_\_\_\_ – **Colonização e trabalho no Brasil: Amazônia, Nordeste e Centro-Oeste**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1985. 99 p.

LERY, Jean de – **Viagem à Terra do Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Série Documentos Históricas, cad. n° 10. São Paulo: Conselho Nacional da Reserva da Biosfera da Mata Atlântica; MAB; UNESCO, 1998 [1576]. 67 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude – **Antropologia Estrutural**. Tradução de Beatriz Perrone-Moises. São Paulo: Cosac Naify, 2008 [1958]. 448 p. ISBN 978-85-7503-249-7.

\_\_\_\_\_ – **Olhar escutar ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 151 p. ISBN 85-7164-631-7.

\_\_\_\_\_ – **The Naked Man**. Tradução de John e Doreen Weightman. Introduction to a Science of Mythology. Volume 4. Nova Iorque: Harper & Row, 1981 [1971]. ISBN 0-06-012584-5; 0-06-090802-0.

\_\_\_\_\_ – **La Pensée Sauvage**. Paris: Librairie Plon, 1962. 395 p.

\_\_\_\_\_ – **Tristes Trópicos**. Tradução de Wilson Martins revista pelo autor. São Paulo: Ed. Anhembi, 1957 [1955]. 444 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude; CARVALHO, Bernardo de – **Cultura europeia está ameaçada, disse Lévi-Strauss à Folha em 1989** [Em linha]. 100, Entrevistas históricas. São Paulo: Folha, 2021 [1989]. [Consult. 3 Dez. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/12/cultura-europeia-esta-ameacada-disse-levi-strauss-a-folha-em-1989.shtml>>.

LIPPARD, Lucy R. – **Underminig – A wild ride through land use, and art in the changig west**. Nova Iorque: The New Press, 2014. 200 p. ISBN 978-1-59558-619-3; 978-1-59558-933-0.

LÓPEZ-HERNÁNDEZ, Migueláγγελ – **Encuentros en los senderos de Abya Yala**. Quito: Editorial Abya Yala, 2004. 132 p. ISBN 9978-22-363-0.

LÓPEZ RUBIÑO, David – El Otro como fascinación: Picasso y lo Primitivo – La doble cara del reconhecimento del arte primitivo como parte del património universal de las formas. Em HARO GONZÁLEZ, Salvador (Coord.) – **Procesos Artísticos y Obra de Picasso – Una visión desde la práctica artística**. Málaga: Fundación Pablo Picasso / Museo Casa Natal; Ayuntamiento de Málaga, 2012. ISBN 978-84-616-0761-7. pp. 99-115.

LOURENÇO, Renata – A Reserva Indígena de Dourados: O Derradeiro Esbulho do Patrimônio Indígena. Em MOTA, Juliana Grasiéli Bueno; CAVALCANTI, Thiago Leandro Vieira (Orgs.) – **Reserva Indígena de Dourados: Histórias e Desafios Contemporâneos**. São Leopoldo: Editora Karywa, 2019. ISBN 978-85-68730-38-6. pp. 59-76.

LUSA – **Padrão dos Descobrimentos vandalizado com mensagem em inglês** [Em linha]. Sociedade. Paço de Arcos: Expresso, 2021 [Consult. 20 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://expresso.pt/sociedade/2021-08-08-Padrao-dos-Descobrimentos-vandalizado-com-mensagem-em-ingles-4a03d9e6> >.

\_\_\_\_\_ – **Ativista brasileira critica “impunidade” nos crimes contra ambientalistas** [Em linha]. Mundo. Oeiras: Notícias ao Minuto, 2018. [Consult. 6 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.noticiasao minuto.com/mundo/1038122/ativista-brasileira-critica-impunidade-nos-crimes-contra-ambientalistas>>.

MACHADO ARÁOZ, Horacio – **Na América Latina, os governos progressistas assumem a fé colonial moderna** [Em linha]. Brasil: O Joio e o Trigo, 2024. [Consult. 21 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://joioeotrigo.com.br/2024/01/entrevista-horacio-araoz/>>.

\_\_\_\_\_ – **Potosí, el origen. Genealogía de la minería contemporánea.** 3ª ed. Quito: Abya Yala, 2018. 404 p. ISBN 978-9942-09-585-5.

\_\_\_\_\_ – Territorios y cuerpos en disputa: extractivismo minero y ecología política de las emociones. **Intersticios – Revista Sociológica de Pensamiento Crítico.** Madrid: Departamento de Sociología Aplicada / Universidad Complutense de Madrid. ISSN 1887-3898. 8: 1 (2014) 56-71.

\_\_\_\_\_ – **Naturaleza mineral. Una ecología política de colonialismo moderno.** Catamarca: Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Nacional de Catamarca, 2012. Tese de Doutorado.

MACHADO, Flávio Vicente – Introdução – As imprescritíveis violências contra os Povos Indígenas em Mato Grosso do Sul. Em HECK, Egon D.; MACHADO, Flávio Vicente (Orgs.) – **As violências contra os povos indígenas em Mato Grosso do Sul e as resistências do Bem Viver por uma Terra Sem Males.** Brasília: Conselho Indigenista Missionário, 2011. pp. 9-12.

MAFFESOLI, Michel – **a Parte do Diabo: resumo da subversão pós-moderna.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

MARCELINO, Catarina – **Relatório sobre Racismo, Xenofobia e Discriminação Étnico-racial em Portugal.** Lisboa: Assembleia da República / Comissão de assuntos constitucionais, direitos, liberdades e garantias / Subcomissão para a igualdade e não discriminação, 2019. 140 p.

MARIÁTEGUI, José Carlos – **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana.** São Paulo: CLACSO, 2008 [1928]. ISBN 978-85-7743-064-2.

\_\_\_\_\_ – **7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.** 3ª ed. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007 [1928]. 348 p. ISBN 978-980-276-415-0; 978-980-276-416-7.

MARIN, Jérri – Relações entre Igreja Católica e Estado na Colônia Agrícola Nacional de Dourados. Em MARIN, Joel Orlando Bevilaqua; NEVES, Delma Pessanha (Orgs.) – **Campesinato e Marcha para Oeste.** Santa Maria: Editora da UFSM, 2013. pp. 323-349.

MARINHEIRO, Carlos – **A etimologia das palavras “indígena” e “indigente”** [Em linha]. Lisboa: Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, 2009. [Consult. 01 Nov. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-etimologia-das-palavras-indigena-e-indigente/26406>>.

MARQUES, Leila Roque Ribeiro; ALVES, Gilberto Luiz – A produção do artesanato guarani no município de Dourados, Mato Grosso do Sul. **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre: UFRGS. ISSN 1982–6524. 13: 1 (Jan. – Jun. 2019) 198-216.

MARTINS, Andérbio Márcio Silva; CABRAL, Ana Suelly Arruda Câmara; MEJIA, Blanca Flor Demenjour Munoz; VIEGAS, Livia Ribeiro – Prefixos relacionais em Kaiowá. **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**. Brasília: UnB. ISSN 2176-834X; 2317-1375. 9: 1 (Jul. 2017) 71-105.

MARTINS, Leonor Pires – **Um Império de Papel - Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940)**. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2014. 216 p. ISBN 9789724418360.

MARX, Karl – **The Process of Capitalist Production**. Tradução de Samuel Moore e Edward Aveling. Vol. I. Chicago: Charles H. Kerr & Company, 1909 [1867]. 869 p.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich – **A Ideologia Alemã – Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)**. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. 614 p.

MCEVILLEY, Thomas – **Art & Otherness: crisis in cultural identity**. Nova Iorque: McPherson & Company, 1992. 174 p. ISBN 0-929701-21-6.

MELIÀ, Bartolomeu (Ed.) – **Guarani Retã 2008: povos Guarani na fronteira Argentina, Brasil e Paraguai**. S.l.: UNaM, ENDEPA; CTI, CIMI, ISA, UFGD; CEPAG, CONAPI, SAI, GAT, SPSAJ, CAPI, 2008. 24 p.

MELIÀ, Bartolomeu; GRÜNBERG, Georg; GRÜNBERG, Friedl – **Los Paĩ-Tavyterã – Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo**. Assunção: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1976. 295 p.

MELZER, Annabelle Henkin – Dada performance at the Cabaret Voltaire. **Artforum**. Nova Iorque: Penske Media Corporation. 12: 4 (Dez. 1973) 74-78.

MENDES JÚNIOR, João – **Os indígenas do Brazil, seus direitos individuais e políticos**. São Paulo: Typ. Hennies Irmãos, 1912. 88 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice – **O visível e o invisível**. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003 [1964]. 271 p.

METCALF, Alida C. – **Mapping an Atlantic world, circa 1500**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2020. 224 p. ISBN 9781421438528; 9781421438535.

MÉTRAUX, Alfred – **A religião dos tupinambás e suas relações com as das demais tribos tupi-guaranis**. Tradução de Estêvão Pinto. 2ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. 225 p.

\_\_\_\_\_ – **La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi Guarani**. Paris: Librairie Ernest Leroux, 1928a. 260 p. Tese de doutoramento, Faculté des Lettres de Paris.

\_\_\_\_\_ – **La civilisation matérielle des tribus tupi-guarani**. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928b. 331 p. Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras de Paris.

MICELI, Paulo – Anotações sobre a história da conquista do sertão. Em GARCIA, Domingos Savio da Cunha; MICELI, Paulo Celso (Orgs.) – **História & Fronteira**. Cáceres: UNEMAT, 2014. pp. 14-27. ISBN 978-85-7911-129-7.

MIGNOLO, Walter D. – **The darker side of Western modernity: global futures, decolonial options**. Durham; Londres: Duke University Press, 2011. 408 p. ISBN 978-0-8223-5060-6; 978-0-8223-5078-1.

\_\_\_\_\_ – El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. Em CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (Eds.) – **El giro decolonial: reflexioes para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007a. pp. 25-46.

\_\_\_\_\_ – **La Idea de América Latina – La herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gerdisa Editorial, 2007b. 241 p. ISBN 978-84-9784-094-1.

MIGNOLO, Walter D.; WALSH, Catherine E. – **On Decoloniality: concepts, analytics, praxis**. Durham; Londres: Duke University Press, 2018. 291 p. ISBN 9780822371779; 9780822370949; 9780822371090.

MILANEZ, Felipe – **Vida Longa à Sua Majestade – Uma Crônica de Mortes Anunciadas** [Em linha]. Nova Iorque: Vice Media Group, 2011. [Consult. 6 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.vice.com/pt/article/9bnbb8/toxic-amazon-full-length>>.

\_\_\_\_\_ – **Zé Cláudio e a Majestade** [Em linha]. Nova Iorque: Vice Media Group, 2010. [Consult. 6 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.vice.com/pt/article/nzjwjb/ze-claudio-e-a-majestade>>.

MILANEZ, Felipe (Org.; Fot.); LACERDA, Marcelo (Fot.) – **Toxic: Amazônia** [Vídeo documentário]. Nova Iorque: Vice Media, 2011. 2 partes [Em linha] (30 min; 33min 34s): color., son. [Consult. 7 Jan. 2024] Disponíveis em WWW:<URL: <https://www.vice.com/pt/article/znqnmw/toxic-amazonia-parte-1>>; WWW:<URL: <https://www.vice.com/pt/article/gqwg44/toxic-amazon-part-2>>.

MINISTÉRIO DOS POVOS INDÍGENAS – **Senado Federal aprova o inconstitucional PL do Marco Temporal, contrariando recente decisão do STF** [Em linha]. Direitos Indígenas. Brasília: Portal Gov.br, 2023 [Consult. 21 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.gov.br/povosindigenas/pt-br/assuntos/noticias/2023/09/senado-federal-aprova-o-inconstitucional-pl-do-marco-temporal-contrariando-recente-decisao-do-stf>>.

MONROE, Paul – **História da educação**. 8ª ed. São Paulo: Nacional, 1969.

MONTAIGNE, Michel de – **Les Essais**. Adaptação ao francês moderno de Claude Pinganaud. Paris: Arléa, 2002 [1580]. 809 p. ISBN 2-86959-594-8.

MONTEIRO, John Manuel – **Tupis, Tapuias e Historiadores: Estudos de História Indígena e do Indigenismo**. Orientação de Ariovaldo Umbelino de Oliveira. Campinas: Departamento de Antropologia da IFCH/UNICAMP, 2001. 233 p. Tese para o Concurso de Livre Docência.

\_\_\_\_\_ – **Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 300 p. ISBN 85-7164-394-6.

MONTEIRO, Maria Elizabeth Brêa – **Levantamento histórico sobre os índios Guarani Kaiwá**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2003. 180 p.

MONTEIRO, Maria do Rosário; PIMENTEL, Maria do Rosário (Orgs.) – **Padre Antônio Vieira: o tempo e os seus hemisférios**. Lisboa: Colibri, 2011. 630 p. ISBN 978-989-689-059-9.

MONTOYA, Antonio Ruiz de – **Tesoro de la Lengua Guarani**. Madrid: Juan Sanchez, 1639. 407 f.

MOTT, Luiz – Bahia, terra da sodomia. Em: SILVA, Marco Antônio Nunes; MATEUS, Susana Bastos (Orgs.) – **As inquisições modernas : poder político, religião e sociedade entre a Europa e o Atlântico**. Salvador: EDUFBA, 2020. ISBN 978-65-5630-019-1. pp. 293-316.

MORAES, Aline Aliciona Paulino de *et al.* – **Ideia de Monumento – Projetos para o Porvir**. São Paulo: Graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria da PUC/SP, 2021. 174 p. Publicação realizada por alunas de Cauê Alves, Manoel Canada e Marcus Bastos.

MORAIS, Bruno Martins – **Do corpo ao pó: crônicas da territorialidade Kaiowá e Guarani nas adjacências da morte**. Orientação de Ana Claudia Rocha Marques. São

Paulo: Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, 2016. 310 p. Dissertação de Mestrado.

MORANDI, Marcos – **Com ritual em Casa de Reza, indígenas de MS pedem proteção contra pandemia e violência** [Em linha]. Cotidiano. Campo Grande: Jornal Midiamax, 2021. [Consult. 9 Ago. 2023] Disponível em WWW:<URL: [https://midiamax.uol.com.br/cotidiano/2021/com-ritual-em-casa-de-reza-indigenas-de-ms-pedem-protecao-contr-pandemia-e-violencia/?\\_\\_goc\\_wbp\\_\\_=175950002TAIiAzzlhqoKxi83WnxugXFUESY](https://midiamax.uol.com.br/cotidiano/2021/com-ritual-em-casa-de-reza-indigenas-de-ms-pedem-protecao-contr-pandemia-e-violencia/?__goc_wbp__=175950002TAIiAzzlhqoKxi83WnxugXFUESY)>.

MORE, Thomas – **Utopia**. Brasília: Editora UnB, 2004 [1516]. 167 p. ISBN 85-230-0783-0; 85-7631-017-1.

MORENO, Gislaine – **Os descaminhos da apropriação capitalista da terra em Mato Grosso**. Orientação de Arioaldo Umbelino de Oliveira. São Paulo: Pós-Graduação em Geografia da FFLCH/USP, 1993. 633 p. Tese de Doutorado.

MORIN, Edgar – **Método 5: Humanidade da Humanidade**. 5ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2007. 309 p. ISBN 852050308X; 978-8520503089.

MOSQUERA, Gerardo – **Caminar con el diablo – Textos sobre arte, internacionalismo y culturas**. Madrid: Exit Publicaciones, 2017. 174 p. ISBN 978-84-937347-2-5.

MOTA, Juliana Grasiéli Bueno – **Territórios e territorialidades Guarani e Kaiowa: da territorialização precária na Reserva Indígena de Dourados à multiterritorialidade**. Orientação de Jones Dari Goettert. Dourados: Pós-Graduação em Geografia da Faculdade de Ciências Humanas da UFGD, 2011. 406 p. Dissertação de Mestrado.

MOTA, Juliana Grasiéli Bueno; CAVALCANTI, Thiago Leandro Vieira (Orgs.) – **Reserva Indígena de Dourados: Histórias e Desafios Contemporâneos**. São Leopoldo: Editora Karywa, 2019. 285 p. ISBN 978-85-68730-38-6.

MOURÃO, Rui – **Ensaio de Artivismo – Vídeo e Performance**. Lisboa: MNAC; SONAE, 2014. 171 p. ISBN 978-972-776-456-3.

MPF – Procuradoria da República no Estado do Acre. **Diário do Ministério Público Federal Eletrônico**. Caderno Extrajudicial. Brasília: MPF. Nº 68 (Abr. 2023) 17-22.

MPF EM MATO GROSSO DO SUL – **Acusado por morte de cacique, foragido se entrega ao MPF após 12 anos** [Em linha]. Curitiba: Cimi, s.d. [Consult. 12 Ago. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://cimi.org.br/2015/01/36912/>>.

MUDIMBE, V. Y. – **The Invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge (African systems of thought)**. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press; Londres: James Currey, 1988. 241 p. ISBN 978-0-85255-203-2.

MURA, Fabio – **À procura do “bom viver”: território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowa**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia, 2019. 632 p. ISBN 978-85-87942-65-4.

\_\_\_\_\_ – A trajetória dos *chiru* na construção da tradição de conhecimento kaiowá. **Mana**. Rio de Janeiro: PPGAS-MN / UFRJ. ISSN 0104-9313; 1678-4944. 16: 1 (2010) 123-150.

NAÇÕES UNIDAS – **Declarações das Nações Unidas sobre o Direito dos Povos Indígenas**. Rio de Janeiro: UNIC Rio, 2008. 21 p.

NIMUENDAJU, Curt – **As lendas da criação de destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocúva-Guarani**. Tradução de Charlotte Emmerich e Eduardo B. Viveiros de Castro. São Paulo: HUCITEC; Editora da USP, 1987. 156 p.

NUNES, Nuno; SANZ, Raphael – **Marco Temporal: “O que vemos é uma narrativa de criminalização dos povos indígenas em prol do saque das suas terras”** [Em linha]. São Caetano do Sul: Correio da Cidadania, 2021. [Consult. 31 Dez. 2021] Disponível em WWW:<URL: <https://www.correiocidadania.com.br/34-artigos/manchete/14789-marco-temporal-o-que-vemos-e-uma-narrativa-de-criminalizacao-dos-povos-indigenas-em-prol-do-saque-das-suas-terras>>.

OGA MITÃ'I POTY RORY – **Video Cultura Guarani**. Dourados: Oga Mitã'i Poty Rory, 2008. Em linha (ca. 11 min.). [Consult. 07 Fev. 2022] Disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PaEv1OqjW7Y>>.

OIKOS LABORATÓRIO – **PFNM: Taquara e Bambu** [Em linha]. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, s.d. [Consult. 18 Jul. 2023] Disponível em WWW:<URL: <http://www.oikos.ufpr.br/produtos/taquaras%20e%20bambus.pdf>>.

OLIVEIRA, Benícia Couto de – **A política de colonização do Estado Novo em Mato Grosso (1937 1945)**. Assis: Pós-Graduação em História da UNESP, 1999. 121 p. Dissertação de Mestrado.

OLIVEIRA, Luciana de – Bro Mc's rap indígena: O pop e a constituição de fóruns cosmopolíticos na luta pela terra Guarani e Kaiowa. **Revista Eco Pós**. Dossiê Cultura Pop. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura / UFRJ. ISSN 2175-8889. 19: 3 (2016) 199-220.

OLIVEIRA, Luiz Fernando Andrade de – **Conhecendo bambus e suas potencialidades para uso na construção civil**. Orientação de Adriana Guerra Gumieri. Belo Horizonte: Curso de Especialização em Engenharia da UFMG, 2013. Monografia.

ORTEGA Y GASSET, José – **A desumanização da arte**. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2001. 93 p. ISBN 85-249-0249-9.

ORTIZ, Rosalvo Ivarra – **Cultura Material e Cosmologia Guarani em Mato Grosso do Sul, Brasil – Múltiplas Veredas, Diferentes Perspectivas e Olhares (In)conclusos no Tempo, na História e na Memória Ameríndia**. Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2019a. 140 p. ISBN 978-3-639-69052-1.

\_\_\_\_\_ – Artes, Artefatos e Cosmologia entre os Guarani (Nhandeva) em Dourados, Mato Grosso do Sul (Brasil). **Revista AntHropológicas**. Recife: UFPE. ISSN 2525-5223. Ano 23, 30: 2, (2019b) 120-155.

OSORIO, Luiz Camillo – **Uma biografia degenerada: Emil Nolde e o nazismo** [Em linha]. Textos. Brasil: Prêmio Pipa, 2019. [Consult. 08 Abr. 2025] Disponível em WWW:<URL: <https://www.premiopipa.com/2019/09/uma-biografia-degenerada-emil-nolde-e-o-nazismo-de-luiz-camillo-osorio/>>.

OTERO-PAILOS, Jorge – **Experimental Preservation** [Em linha]. Cambridge; Berkeley: Places Journal, 2016. [Consult. 22 Set. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://placesjournal.org/article/experimental-preservation/?cn-reloaded=1>>.

PADRÃO DOS DESCOBRIMENTOS – **A obra** [Em linha]. Lisboa: Padrão dos Descobrimentos, s.d. [Consult. 17 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://padraodosdescobrimentos.pt/padrao-dos-descobrimentos/>>.

PANOFSKY, Erwin – **Significado nas Artes Visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991 [1955]. 439 p.

PAPAVERO, Nelson – **Origem do nome “América” e o Brasil na cartografia quinhentista**. São Paulo: NEHiLP / FFLCH / USP, 2018. 218 p. ISBN 978-85-7506-333-0.

PARTICIPANTES DA 1ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA – Convenção para a grafia dos nomes tribais. **Revista de Antropologia**. São Paulo: FFLCH / USP. 2: 2 (Dez. 1954) 150-152.

PAUL, Wolf – Ordem e Progresso: origem e significado dos símbolos da bandeira nacional brasileira. **Revista da Faculdade de Direito**. São Paulo: USP. Vol. 95 (Jan. 2000) 251-270.

PECK, William – Obelisk. Em: BOSTRÖM, Antonia (Ed.) – **The Encyclopedia of Sculpture: Volume Two – G-O**. Nova Iorque: Fitzroy Dearborn, 2004. ISBN 1-57958-429-2. pp. 1213-1215.

PEIRY, Lucienne – **L’Art Brut**. Paris: Flammarion, 2023. 400 p. ISBN 9782080413635.

PERALTA, Elisa – **Lisboa e a memória do império**. Lisboa: Outro Modo, 2017. 235 p. ISBN 978-95822-9-3.

PEGORIN, Elisa – **Arquitectura e Regime em Itália e Portugal – Obras Públicas no Fascismo e no Estado Novo (1928-1948)**. Orientação de Madalena Pinto da Silva. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da FAUP, 2018. 782 p. Tese de Doutorado.

PALMELA PEREIRA, Cristiana Maria – **Contribuição para a identificação demográfica de uma população catastrófica por parâmetros dentários: população não identificada relacionada com o terramoto de Lisboa de 1755**. Orientação de Maria Cristina de Mendonça e Jorge Costa Santos. Lisboa: Pós-Graduação em Medicina / Ciências e Tecnologias da Saúde (Medicina Legal e Ciências Forenses) da Universidade de Lisboa, 2010. 458 p. Tese de Doutorado.

PELTERET, David A. E. – **Slavery in Early Mediaeval England from the Reign of Alfred until the Twelfth Century**. Studies in Anglo-Saxon History 7. Suffolk: Boydell Press, 2001. 392 p. ISBN 9780851158297.

PEREIRA, Levi Marques – A atuação do órgão indigenista oficial brasileiro e a produção do cenário multiétnico da Reserva Indígena de Dourados, MS. **Anais do 38º Encontro Anual da ANPOCS – GT21 Metamorfoses do rural contemporâneo**. Caxambu: ANPOCS. ISSN 2177-3092. GT: 21 (2014) 28 p.

\_\_\_\_\_ – A socialização da criança kaiowá e guarani: formas de socialidade internas à comunidade e transformações históricas recentes nos ambientes de vida. **Anais do 34º Encontro Anual da ANPOCS – ST9 Do ponto de vista das crianças: pesquisas recentes em ciências sociais**. Caxambu: ANPOCS. ISSN 2177-3092. ST: 09 (2010a) 28 p.

\_\_\_\_\_ – Demarcação de terra kaiowa e guarani em MS: ocupação tradicional, reordenamentos organizacionais e gestão territorial. **Tellus**. Campo Grande: NEPPI / UCDB. ISSN 2359-1943. Ano 10, janeiro-junho: 18 (2010b) 115-137.

\_\_\_\_\_ – **Imagens Kaiowá do sistema social e seu entorno**. Orientação de Márcio Ferreira da Silva. Dourados: Pós-Graduação em Antropologia Social da UFGD, 2004a. 441 p. Tese de Doutorado.

\_\_\_\_\_ – O pentecostalismo kaiowá: uma aproximação aos aspectos sociocosmológicos e históricos. Em WRIGHT, Robin (Org.) – **Transformando os Deuses**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004b [Consult. em linha 26 Ago. 2023] Disponível em WWW:<URL: [https://www.academia.edu/35764697/transformando\\_os\\_deuses\\_pdf](https://www.academia.edu/35764697/transformando_os_deuses_pdf)>.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz; SZTUTMAN, Renato – Notícias de um certa confederação Tamoio. **Mana**. Rio de Janeiro: PPGAS-MN / UFRJ. 16: 2 (2010) 401-433. ISSN 0104-9313; 1678-4944.

PERSCH, Martin Albert – Bakunin Decolonial: Emancipación Epistemológica o Teoría Heterodoxa. **Revista de Pensamiento Crítico Aymara**. Peru: ACIEPCA. ISSN 2707-6938; 2707-692X. 2: 2 (Jan. - Jul. 2020) 79-96.

PIERRI, Daniel Calazans – **O perecível e o imperecível: lógica do sensível e corporalidade no pensamento guarani-mbya**. Orientação de Dominique Tilkin Gallois: Pós-Graduação em Antropologia Social da FFLCH da USP, 2013. 275 p. Dissertação de Mestrado.

PIMENTEL, Spensy Kmitta – **Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani**. Versão revisada. Orientação de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da FFLCH da USP, 2012. 364 p. Tese de Doutorado.

PIMENTEL – **Padre António Vieira: Sermão de S. António aos Peixes, Sermão da Sexagésima, Sermão do Demónio Mudo**. Lisboa: AULP; ANDIFES; Fundação Luso-Brasileira; Instituto Camões; Universidade do Algarve; UNESP, 2008.

PIMPÃO, Hirosê – Expressão político-social da Abolição. **Ciência Política**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Ciência Política. Vol. III, fasc. VI, junho (1944) 52-57.

PLATÃO – Livro X. Em: **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. pp. 449-497.

POMA DE AYALA, Filipe Guamán [WAMAN PUMA] – **El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno**. Tradução de Jorge L. Urioste. 3 vols. México: Siglo Veintiuno, 1980 [1615]. ISBN 968-23-0972-7.

PORTAL ÚNICO DE GOBIERNO – PARAGUAY – **Traductor de Palabras Guaraní – Español** [Em linha]. Assunção: Secretaría de Políticas Lingüísticas, s.d. [Consult. 26 Out. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://www.paraguay.gov.py/traductor-guarani>>.

PORTELA, Artur – **Salazarismo e Artes Plásticas**. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987 [1982]. 195 p.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter – Geo Grafias con Carlos Walter Porto-Gonçalves. **Cardinalis**. Córdoba: Departamento de Geografía / FFyH / UNC. ISSN 2346-8734. Ano 3, nº 4 (1º sem. 2015) 241-263.

\_\_\_\_\_ – De saberes e de territórios: diversidade e emancipação a partir da experiência latino-americana. **GEOgrafia**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense. VIII: 16 (2006) 41-55. ISSN 2674-8126; 1517-7793.

PRATT, Mary Louise – Arts of the Contact Zone. Em: **Ways of Reading: an anthology for writers**. 11ª ed. Boston: Bedford / St. Martin's, 2017 [2008]. ISBN 978-1-319-09141-5. pp. 512-532.

\_\_\_\_\_ – **Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation**. Londres: Routledge, 2003 [1992]. 257 p. ISBN 0-203-10635-0; 0-203-16309-5; 0-415-02675-X; 0-415-06095-8.

PTAK, Lewandowska (Ed.) – **Undoing Property?**. Berlin: Sternberg Press, 2013. 252 p. ISBN 978-3-943365-68-9.

PÚBLICO – **População mundial de abelhas está a ser “bombardeada” por série de ameaças** [Em linha]. Lisboa: Público, 2011. [Consult. 8 Mai. 2023]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.publico.pt/2011/03/10/sociedade/noticia/populacao-mundial-de-abelhas-esta-a-ser-bombardeada-por-serie-de-ameacas-1484180>>.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó – **Uma ferrovia entre dois mundos: a E. F. Noroeste do Brasil na primeira metade do século 20**. Bauru: EDUSC, 2004. 528 p. ISBN 85-7460-244-2.

QUIJANO, Aníbal – “Bien Vivir” – Entre el desarrollo y la Des/Colonialidad del Poder [2011]. Em **Cuestiones y horizontes: de la dependência histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder – Colecciones Antologías**. Buenos Aires: CLACSO, 2014. pp. 847-859.

\_\_\_\_\_ – Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em: LANDER, Edgardo (Org.) – **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. São Paulo: CLACSO, 2005. ISBN 987-1183-24-0. pp. 117-142.

\_\_\_\_\_ – Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Em: LANDER, Edgardo (Ed.) – **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2000. ISBN 950-9231-51-7. pp. 122-151.

\_\_\_\_\_ – Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**. Lima: Instituto Indigenista Peruano. 13: 29 (1992) 11-20.

QUINTAS, Fernando Manuel Baeta – **Vitral: contemporaneidade e sedução de poder**. Orientação de Jorge Vidal Correia da Silva. Florianópolis: Pós-Graduação em Belas-Artes da FBAUL, 2014. 407 p. Tese de Doutorado.

QUINTERO WEIR, José Ángel (Compil.). **Las Lenguas del Diablo: lengua, cosmovisión y re-existencia de los pueblos de Abya Yala**. Cidade do México: Tumbalacasa, 2020. 117 p. ISBN [Em trâmite].

RANCIÈRE, Jacques – **El Espectador Emancipado**. Tradução de Ariel Dilon. Castellón: Ellago, 2010 [2008]. ISBN 978-84-96720-92-3.

RAZZERA DOS SANTOS, Cristina – **Aspectos de la resistencia Guaraní: los proyectos de integración en el virreinato del Río de la Plata (1678-1805)**. Memória. Orientação de Pedro Perez Herrero. Madrid: Pós-Graduação em História da América da

Universidad Complutense de Madrid, 2002 [1993]. 460 p. Tese de Doutoramento. ISBN: 978-84-8466-251-8.

RETAMAL, Pablo – **Gastón Soubllette: “La verdadera ética há sido remplazada por el cálculo de lo que me conviene”** [Em linha]. Culto. Chile: La Tercera, 2022. [Consult. 25 Nov. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://www.latercera.com/culto/2022/04/29/gaston-soubllette-la-verdadera-etica-ha-sido-reemplazada-por-el-calculo-de-lo-que-me-conviene/?outputType=amp>>.

RIBEIRO, António Lopes – **A Grande Exposição do Mundo Português** [Vídeo documentário]. Lisboa: SPAC, 1941. [Em linha] (1 h 2 min 29 s): 35 mm, pb, son. [Consult. 17 Fev. 2024] Disponíveis em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2QdO6sXEOtI>>.

RIBEIRO, Darcy – **Os Índios e a Civilização**. 2ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. 460 p.

\_\_\_\_\_ – **Os Índios e a Civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

RIBEIRO, Maria Aparecida – **Penas de índio: a representação do "Brasileiro" na arte portuguesa. Máthesis**. Viseu: Universidade Católica Portuguesa / Faculdade de Letras. Nº 5 (1996) 293-232.

RIEGL, Alois – **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014 [1903]. 85 p. ISBN 978-85-273-1005-5.

RODRIGUARANI KAIOWÁ E EQUIPE – **Índio Cidadão?** [Em linha]. Distrito Federal: 7G Documenta; Machado Filmes, 2014. [Consult. 10 Out. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GPzMZQfTz9E>>.

RODRIGUES, Nina – **As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brazil**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Waissman Koogan, 1894. 211 p.

ROLNIK, Suely – **Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente**. Tradução de Cecilia Palmeiro, Marcia Cabrera e Damian Kraus. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2019. 192 p. ISBN 978-987-3687-48-8.

ROSE, Isabel Santana de – **Tata endy rekoé – Fogo Sagrado: Encontros entre os Guarani, a ayahuasca e o Caminho Vermelho**. Orientação de Esther Jean Langdon. Florianópolis: Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. 252 p. Tese de Doutorado.

ROSSA, Walter – *Além da Baixa: Indícios de Planeamento Urbano na Lisboa Setecentista*. Coleção Arte e Património. Lisboa: Ministério da Cultura; Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998. 199 p. ISBN 972-8087-45-4.

ROUSSEAU, Jean-Jacques – *Discours des Sciences et des Arts*. Em **Collection complète des œuvres**. 1780-1789. Genebra: J. M. Gallanar [Em linha]. Vol. 7, in-4º (2012) [1782]. [Consult. 25 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.rousseauonline.ch/Text/discours-des-sciences-et-des-arts.php>>.

\_\_\_\_\_ – **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Martim Fontes, 1999. 330 p. ISBN 85-336-1030-0.

RUBIN, William (Ed.) – **“Primitivism” in the 20<sup>th</sup> century Art – Affinity of the Tribal and the Modern**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1984. 689 p. ISBN 0-870870-518-0; 0-870870-534-2.

RUEFF, Martin – **Lévi-Strauss: parmi les hommes, quelque chose s’est réellement passé** [Em linha]. Le Club de Mediapart. Billet de Blog. França: Mediapart, 2009. [Consult. 10 Jun. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/241209/levi-strauss-parmi-les-hommes-quelque-chose-ses>>.

SAID, Edward W. – **Orientalism**. Nova Iorque: Vintage Books, 1979. 368 p. ISBN 0-394-74067-X.

\_\_\_\_\_ – **Out of Place: A Memoir**. Nova Iorque: Vintage, 2000 [1999].

\_\_\_\_\_ – Reflexions on Exile. Em M. Robinson (org.) – **Altogether Elsewhere: writers on exile**. Boston: Faber & Faber, 1994. pp. 137-149.

\_\_\_\_\_ – **The World, the Text and the Critic**. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

SALEMA, Isabel – **Kiluanji Kia Henda vence projecto para memorial às vítimas da escravatura** [Em linha]. Artes. Lisboa: Público, 2020. [Consult. 17 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL:

<https://www.publico.pt/2020/03/02/culturaipsilon/noticia/kiluanji-kia-henda-vence-projecto-memorial-vitimas-escravatura-1906199>>.

SALVADOR, João Miguel – **Estátua do Padre António Vieira vandalizada em Lisboa. PSP procura autores** [Em linha]. Sociedade. Paço de Arcos: Expresso, 2020 [Consult. 20 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL:

<https://expresso.pt/sociedade/2020-06-11-Estatua-do-Padre-Antonio-Vieira-vandalizada-em-Lisboa.-PSP-procura-autores>>.

SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.) – **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011. 381 p. ISBN 978-972-44-1651-9.

SANTOS, Camila Cormelato – **Território Federal de Ponta Porã: o Brasil de Vargas e a Marcha para Oeste**. Orientação de Luciano Aronne de Abreu. Porto Alegre: Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS, 2016. 172 p. Dissertação de Mestrado.

SANTOS, Emanuelle; SCHOR, Patricia – Brasil, estudos pós-coloniais e contracorrentes análogas: entrevista com Ella Shohat e Robert Stam. **Ponto de Vista – Revista Estudos Feministas**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. ISSN 1806-9584. 21: 2 (2013) 701-726.

SANTOS, Guilherme Monteiro Belo dos – **Marquês de Pombal e a Baixa de Lisboa: Poder, Influência e Cultura na Nova Baixa**. Orientação de Rui Fernando de Jesus

Bastos Tavares. Porto: Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade do Porto, 2017. 123 p. Dissertação de Mestrado.

SANTOS, Rodrigo Martins dos; BALLARINI, Arnaldo José; SOUZA, Kenedy Moraes – **A Importância do Avatí Kyry (Batismo do Milho Branco) para a Saúde do Povo Guarani (Ñandeva e Kayowá) da Reserva Indígena de Dourados**. Belém: ANPPAS, 2012. 14 p. Comunicação apresentada no VI Encontro Nacional da Anppas.

SARAIVA, Adriana – **Trabalho, renda e moradia: desigualdades entre brancos e pretos ou pardos persistem no país** [Em linha]. Editoria Estatísticas Sociais, Síntese de Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: Agência IBGE Notícias, 2020. [Consult. 4 Dez. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/29433-trabalho-renda-e-moradia-desigualdades-entre-brancos-e-pretos-ou-pardos-persistem-no-pais>>.

SARDINHA, Edson – Jurados de morte: os novos exilados. **Congresso em foco**. Brasília: Congresso em Foco. Ano 3, nº 8 (Nov. - Dez. 2013) 10-25.

SARDO, Delfim – **O Exercício Experimental da Liberdade: Dispositivos da arte no século XX**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017. 378 p. ISBN 978-989-8327-82-6.

SALES, Erinaldo – Hierarquia das artes. **Revista Estética e Semiótica**. Brasília: NEHS / PPG-FAU / UnB. ISSN 2238-362X. 8: 1 (2018) 57-66.

SCHADEN, Egon – **Aspectos fundamentais da cultura guaraní**. 3ª ed. São Paulo: E.P.U. / EDUSP, 1974. 209 p.

\_\_\_\_\_ – O estudo do índio brasileiro – Ontem e hoje. **Revista de História**. São Paulo: FFLCH / USP. 5: 12 (1952) 385-401.

SCHOLEM, Gershom – **Grandes Correntes da Mística Judaica**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. 417 p. ISBN 9788527305099.

SCHWARTZMAN, Simon (Org.) – **Estado Novo: um Auto-retrato (Arquivo Gustavo Capanema)**. Coleção Temas Brasileiros, volume 24. Brasília: CPDOC / UFGC; Universidade de Brasília, 1982. 620 p.

SELINGMANN-SILVA, Márcio – Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**. São Paulo: USP. 27: 1 (2016) 49-60.

SENNÁ, Marianne – **Significado pejorativo do termo “baiano” no Google revolta população: ‘pessoa brega que gosta de chamar atenção’** [Em linha]. Salvador: Bahianoar.com, 2021. [Consult. 08 Nov. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://bahianoar.com/significado-pejorativo-do-termo-baiano-no-google-revolta-populacao-pessoa-brega-que-gosta-de-chamar-atencao/>>.

SEVERI, Carlos – Paradoxes of primitivism. Em MARTIN, Jean-Hubert – **Partages d’exotismes: cinquième Biennale d’art contemporain de Lyon**. Lyon: Réunion des Musées Nationaux, 2000. pp. 179-188. ISBN 9782711840137.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert – **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**. 2ª ed. Londres: Routledge, 2014. 508 p. ISBN 9781315771441.

SILVA, André Luis Freitas da – **Quando todos são Guarani: a guaranização indígena em escritos do século XVI nas Províncias do Rio da Prata**. Orientação de Thiago Leandro Vieira Cavalcante: Pós-Graduação em História da UFGD, 2018. 178 p. Tese de Doutorado.

SILVA, Marina – O direito à terra [2006]. Em LAGNADO, Lisette (Org.) – **27ª Bienal de São Paulo: seminários**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. pp. 381-388.

SILVEIRA, Marcos – Ecological aspects of bamboo-dominated forest in southwestern Amazonia: an ethnosciences perspective. **Ecotropica**. Frankfurt am Main: The German Society for Tropical Ecology. 5: 2 (1999) 213-216.

SILVEIRA, Nádía Heusi – Equipamentos de saúde e processos de atenção: tópicos para pensar ações do Estado voltadas aos povos indígenas. **Anuário Antropológico**. Brasília: PPGAS / UnB. ISSN 0102-4302. 43: 1 (2018) 197-222.

\_\_\_\_\_ – **Imagens de abundância e escassez: comida Guarani e transformações na contemporaneidade**. Orientação de Esther Jean Langdon. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, 2011. 271 p. Tese de Doutorado.

SOARES, Jaine Aparecida Balbino; PEREIRA, Joelson Gonçalves – Diagnóstico ambiental da Reserva Indígena de Dourados – MS. **VI Congresso Brasileiro de Gestão Ambiental**. Porto Alegre: IBEAS – Instituto Brasileiro de Estudos Ambientais. (2015) 13 p.

SÖETARD, Michel – **Jean-Jacques Rousseau**. Tradução de Verone Lane Rodrigues Doliveira. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2010. 100 p. ISBN 978-85-7019-544-9.

SOUSA, Neimar Machado de; FERREIRA JR., Amarilio; BRAND, Antonio – Os índios Itatim e a Escola. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo: ANPUH. (Jul. 2011) 1-12.

SOUZA, Ana Maria Melo e – **Ritual, identidade e metamorfose: representações do *kunumi pepy* entre os índios Kaiowá da Aldeia Panambizinho**. Orientação de Graciela Chamorro. Dourados: Pós-Graduação em História da UFGD, 2009. 135 p. Dissertação de Mestrado.

SOUZA, Gabriel Soares de – **Tratado descritivo do Brazil em 1587**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1851 [1587]. 422 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty – **Pode a Subalterna Tomar a Palavra?**. Tradução de António Sousa Ribeiro. Lisboa: Orfeu Negro, 2021. 136 p. ISBN 978989868954.

STAROBINSKI, Jean – **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo, seguido de sete ensayos sobre Rousseau.** Tradução de Maria Lúcia Machado. 5ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991 [1971]. 423 p. ISBN 85-7164-180-3.

STEEDS, Lucy (Org.) – **Making Art Global (Part 2) – ‘Magicians de la Terre’ 1989.** Exhibition Histories. Londres: Afterall Books, 2013. 304 p. ISBN 978-3-86335-258-5; 978-1-84638-118-8.

STEWART, Andrew – **Classical Greece and the birth of Western art.** Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008. 358 p. ISBN 978-0-521-85321-7; 978-0-521-61835-9.

SUSNIK, Branislava – Las relaciones interétnicas e la época colonial (Paraguay). **Suplemento Antropológico / Revista del Centro de Estudios Antropológicos.** Assunção: Universidade Católica. XVI: 2 (1981) 19-27.

SUWANTANON, Sineenat – **Situação do Português como língua estrangeira na Tailândia Ensino e aprendizagem do Português como língua estrangeira na Universidade Chulalongkorn.** Orientação de Ana Maria Mão de Ferro Martinho Gale. Lisboa: Pós-Graduação em Ensino do Português como Língua Segunda e Estrangeira da FCSH / UNL, 2013. 310 p. Dissertação de Mestrado.

SZTUTMAN, Renato – **O profeta e o principal – A ação política ameríndia e seus personagens.** Orientação de Dominique Tilkin Gallois. São Paulo: Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, 2005. 458 p. Tese de Doutorado.

TANZI, Héctor José – O Tratado de Tordesilhas e sua projeção. **Revista de História.** São Paulo: DH / FFLCH / USP. ISSN 0034-8309; 2316-9141. 54: 108 (1976) 533-541.

TARDE, Gabriel – **Les Lois de l’Imitation.** Paris: Éditions Kimé, 1993 [1890]. 428 p.

TAUSSIG, Michael – Culture of Terror – Space of Death. Roger Casement’s Putumayo Report and the Explanation of Torture. **Comparative Studies in Society and History.** Cambridge: Cambridge University Press. 26: 3 (Jul. 1984) 467-497.

TEMPLE, Dominique – **Teoría de la Reciprocidad – Tomo III: el frente de civilización**. La Paz: Padep; GTZ, 2003. 458 p.

TERRAS INDÍGENAS NO BRASIL – **Terra Indígena Panambizinho** [Em linha]. São Paulo: Instituto Socioambiental, s.d. [Consult. 25 Dez. 2023] Disponível em WWW:<URL: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3959>>.

THEVET, André – **Singularidades da França Antártica, a que outros chamam de America**. Tradução de Estevão Pinto. Brasileira. Serie 5ª. Vol. 219. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944 [1558]. 502 p.

THOMPSON, Nato (Ed.) – **Living as Form – Socially Engaged Art from 1991-2011**. Nova Iorque; Cambridge: Creative Time Books; MIT Press Books, 2012. 259 p. ISBN 978-0-262-01743-3.

TIBLE, Jean – **Marx Selvagem**. São Paulo: Annablume, 2013. 242 p. ISBN 978-85-391-0572-4.

TODOROV, Tzvetan – **Nosotros y los Otros: reflexión sobre la diversidad humana**. Tradução de Martí Mur Ubasart. 5ª ed. México D. F.: Siglo XXI, 2007 [1989]. 460 p. ISBN 968-23-1655-3; 978-968-23-1655-5.

TOMAZ, Kleber – **Polícia investiga se Afonso Camelô foi executado por disputa de barracas** [Em linha]. São Paulo: Globo G1, 2010. [Consult. 6 Jan. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/12/policia-investiga-se-afonso-camelô-foi-executado-por-disputa-de-barracas.html>>.

TROQUEZ, Marta Coelho Castro – Reserva Indígena de Dourados (1917-2017): composição multiétnica, apropriações culturais e desafios da subsistência. Em MOTA, Juliana Grasiéli Bueno; CAVALCANTI, Thiago Leandro Vieira (Orgs.) – **Reserva Indígena de Dourados: Histórias e Desafios Contemporâneos**. São Leopoldo: Editora Karywa, 2019. ISBN 978-85-68730-38-6. pp. 43-58.

TRUELOVETOO – **Amarração** [Em linha]. S.l.: Truelovetoo, 2010. [Consult. 18 Fev. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://truelovetoo.blogspot.com/2010/06/amarracao.html>>.

UNEP – **Causas do COVID-19 incluem ações humanas e degradação ambiental, apontam estudos** [Em linha]. Reportagem. Nairobi: Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente, 2020. [Consult. 19 Jun. 2024] Disponível em WWW:<URL: <https://www.unep.org/pt-br/noticias-e-reportagens/reportagem/causas-do-covid-19-incluem-acoes-humanas-e-degradacao-ambiental>>.

VAINFAS, Ronaldo – **A heresia dos Índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 275 p. ISBN 85-7164-460-8.

VALDEZ, Elsa Ivette Jiménez – Disputa por los cuerpos territorios en Abya Yala: de zonas de sacrificio a espacios de sanación. **Geopauta**. Vitória da Conquista: UESB. ISSN 2594-5033. 4: 4 (2020), 68-92.

VALLET, Odon – Les mots du monument. **Les cahiers de médiologie**. França: Gallimard. ISSN 1270-0665. 1: 7 (1991) 21-23.

VARGAS, Getúlio – A finalidade da criação dos Territórios Nacionais. **Ciência Política**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Ciência Política. Vol. IX, fasc. III (Set. 1944). Capa.

\_\_\_\_\_ – Cruzada rumo ao oeste – improviso inaugurando, em Goiânia, a 8 de agosto de 1940, a associação cívica “Cruzada rumo ao Oeste”. Em **A Nova Política do Brasil VIII – No limiar de uma nova era: 20 de outubro de 1939 a 29 de junho de 1940**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1941. 311 p.

\_\_\_\_\_ – Cruzada rumo ao oeste – improviso inaugurando, em Goiânia, a 8 de agosto de 1940, a associação cívica “Cruzada rumo ao Oeste”. Em **A Nova Política do Brasil VII – Ferro, carvão e petróleo: 7 de agosto de 1940 a 9 de julho de 1941**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1940. 350 p.

\_\_\_\_\_ – **A Nova Política do Brasil V – O Estado Novo: 10 de novembro de 1937 a 25 de julho de 1938**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1938. 326 p.

VARNHAGEM, Francisco Adolfo de – **Historia Geral do Brazil antes da sua separação e independencia de Portugal**. Tomo I. 2ª ed. Rio de Janeiro: Em Casa de E. e H. Laemmert, 1877a. 604 p.

---

– **Historia Geral do Brazil antes da sua separação e independencia de Portugal**. Tomo II. 2ª ed. Rio de Janeiro: Em Casa de E. e H. Laemmert, 1877b. 11 p.; pp. 605-1220.

VASCONCELLOS, Raphael Moras de – **Bambu brasileiro** [Em linha]. Rio de Janeiro: Bambu Brasileiro, 2000. [Consult. 18 Jul. 2023] Não disponível.

VENTURA, Deisy – A interpretação judicial da Lei de Anistia brasileira e o Direito Internacional. **Revista Anistia – política e justiça de transição**. Artigos Acadêmicos. Brasília: Ministério da Justiça. ISSN 2175-5329. 4ª ed. (2014) 196-227.

VERÃO, Flávio – **Liderança indígena Guilherme morre aos 93 anos com coronavírus** [Em linha]. Dourados: Dourados Agora, 2020. [Consult. 22 Dez. 2021] Disponível em WWW:<URL: <https://www.douradosagora.com.br/2020/08/22/lideranca-indigena-guilherme-morre-aos-93-anos-com-coronavirus/>>.

VERGARA, Pedro – O Descobrimento do Brasil não foi Obra da Casualidade. **Ciência Política**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Ciência Política. Vol. III, fasc. VI, junho (1944) 5-8.

VERON, Geisabel – **A língua Kaiowá nos anos iniciais do ensino fundamental I da Escola Municipal Indígena Pa’i Chiquito-Chiquito Pedro da Terra Indígena Panambizinho/MS**. Orientação de Andérbio Márcio Silva Martins. Dourados: Pós-Graduação em Educação e Territorialidade da UFGD, 2022. 77 p. Dissertação de Mestrado.

VICTORIO FILHO, Aldo; SILVA, Bianca de Menezes Castro da – Corpo, cotidiano, imagem e criação: pesquisas e escolas. **Revista Digital do LAV**. Santa Maria: UFSM. ISSN 1983-7348. 12: 2 (2019) 146-163.

VIDAL, Carlos – **Invisibilidade da Pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman**. Lisboa: Fenda, 2015. 854 p. ISBN 978-989-603-053-7.

\_\_\_\_\_ – Edward W. Said (1935-2003): Exílio, arte e diferença. Versão inédita revista de: Edward W. Said: O exílio contra a diferença. **Prelo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vol. 7 (Jan. 2008).

\_\_\_\_\_ – Contra o Materialismo Democrático (Alain Badiou, de L'Être et l'Évenement a Logiques du Monde). **Arte Teoria – Revista do Mestrado em Teorias da Arte**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Nº 9 (2007) 228-248.

\_\_\_\_\_ – Jimmie Durham: étnico, híbrido, singular, universal. Em: **A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea**. 1ª ed. Oeiras: Celta, 2002. ISBN 972-774-154-1. pp. 229-238.

VIEIRA, Padre António – **Sermão de Santo António aos Peixes**. Lisboa: Parque EXPO 98, S.A., 1996 [1654]. 65 p. ISBN 972-8127-78-2.

VIETTA, Katya – **Histórias sobre terras e xamãs kaiowá: territorialidade e organização social na perspectiva dos Kaiowa de Panambizinho (Dourados, MS) após 170 anos de exploração e povoamento não indígena da faixa de fronteira ntre o Brasil e o Paraguai**. Orientação de Dominique Tilkin Gallois. São Paulo: Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da FFLCH-USP, 2007. 512 p. Tese de Doutoramento.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo – Alguma coisa vai ter que acontecer. Em: COHN, Sergio (Org.) – **Ailton Krenak**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. ISBN 8579201675; 978-8579201677. pp. 6-19.

\_\_\_\_\_ – **O homem nu compreenderá** [Em linha]. Estados Unidos: Academia.edu [Texto partilhado pelo autor em seu perfil na plataforma], 2012. [Consult. 26 Mai. 2025] Disponível em WWW:<URL: [http://www.academia.edu/31861040/O\\_homem\\_nu\\_compreender%C3%A1](http://www.academia.edu/31861040/O_homem_nu_compreender%C3%A1)>.

\_\_\_\_\_ – **Metafísicas Canibales – Líneas de Antropología Postestructural**. Madrid: Katz Editores, 2010 [2009]. 258 p. ISBN 978-84-92946-25-9.

\_\_\_\_\_ – **A Inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios de antropologia**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [2002]. 552 p. ISBN 85-7503-126-0.

\_\_\_\_\_ – O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP. Vol. 35 (1992) 21-74.

WACHOWICZ, Ruy Christovam – **Obrageros, mensus e colonos: história do oeste paranaense**. Curitiba: Vicentina, 1982. 206 p.

WAGNER, Eugênia Sales – **Hannah Arendt & Karl Marx – O Mundo do Trabalho**. Rio de Janeiro: Editora Ateliê, 2000. 207 p. ISBN 9788574800318.

WERÁ, Kaká – Quando éramos sopro e água, sole e lua, terra e mato. Em: BETHÔNICO, Mabe (Ed.; Org.) – **Provisões: uma conferência visual (world of matter)**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2013. ISBN 978-85-61659-24-0. pp. 150-165.

WINCKELMANN, Johann Joachim – **History of the Art of Antiquity**. Tradução de Harry Francis Mallgrave. Los Angeles: Getty Publications, 2006 [1764]. 432 p. ISBN 978-0-89236-668-2; 0-89236-668-0.

WINNICOTT, Donald – Transitional Objects and Transitional Phenomena. Em: **Collected Papers: Through Paediatrics to Psycho-Analysis**. Nova Iorque: Basic Books, 1977 [1951]. pp. 229-243.

WOLFE, Joel – “Pai dos pobres” ou “Mãe dos ricos”? Getúlio Vargas, industriários e construções de classe, sexo e populismo em São Paulo, 1930-1954. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH. ISSN 0102-0188; 1806-9347. 14: 27 (1994) 27-60.

WÖLFFLIN, Heinrich – **Classic Art: an introduction to the Italian Renaissance**. Londres: Phaidon Press, 1953.

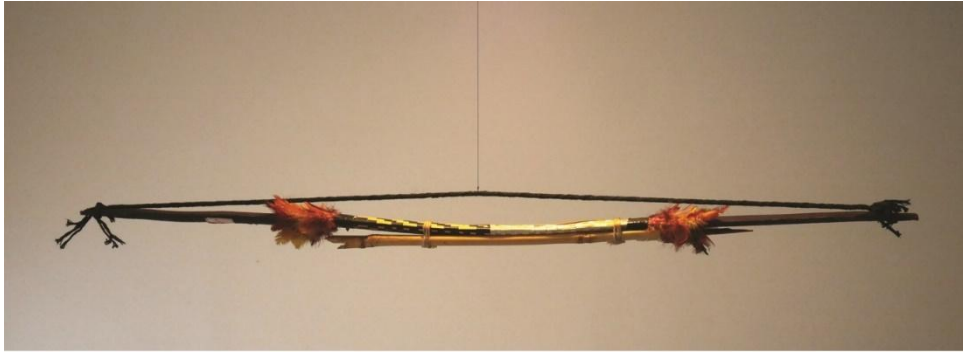
YOUNG, James E. – The Counter-Monument: memory against itself in Germany today. **Critical Inquiry**. Chicago: University of Chicago. ISSN 0093-1896; 1539-7858. 18: 2 (1992) 267-296.

YSAPY, Kunhã (Rosilei Souza) – **A biografia de Kunhã Ysapy: história e vida de uma índia Guarani**. Dourados: livro ainda não publicado, s.d.

ŽIŽEK, Slavoj – Multiculturalism, or, the cultural logic of multinational capitalism. **New Left Review**. Londres. (Set. - Out. 1997) 28-51.

## **G) Imagens**

## G.1) Obras da autora e em coautoria



**Img. 1** – Kunhã Ysapy e Leticia Larín. *Amizade: fica tudo junto em equilíbrio*, 2020. Arco e flechas, 7,5 x 84 x 7 cm. Peça produzida por Kunhã Ysapy. Coleções das artistas. Fonte: própria.



**Img. 2** – Kunhã Ysapy e Leticia Larín. *“Saia indígena”* da Leticia segundo instruções de Kunhã Ysapy, 2020. Bambuzinho, *kapi'i'a* (sementes Lágrimas de Nossa Senhora), linha e elástico, 27,5 x 37,5 cm. Peça produzida por Leticia Larín. Coleções das artistas. Fonte: própria.



**Img. 3** – Kunhã Ysapy e Letícia Larín. *Marco Zero: Uma Homenagem aos Espíritos Antigos da Terra de Dourados*, 2020. Caminhada (*oguata*), aproximadamente 4 h. Fotos por Elle Souza. Coleções das artistas.  
Fonte: própria.



**Img. 4** – Kunhã Ysapy e Letícia Larín. *Marco Zero: Uma Homenagem aos Espíritos Antigos da Terra de Dourados*, 2020. Caminhada (*oguata*), aproximadamente 4 h. Fotos por Elle Souza. Coleções das artistas.  
Fonte: própria.



**Img. 5** – Leticia Larín. *Índio é Gente Grande*, 2019. Ação com aproximadamente 4 horas e meia. Largo da Trindade, Lisboa (PT). Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 6** – Leticia Larín. *Índio é Gente Grande (Benki Piyãko, Ailton Krenak e Mário Juruna)*, 2019. Impressão digital sobre papel colado em cartão, elástico, aproximadamente 27 x 25 x 0,5 cm cada. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 7** – Leticia Larín. *Índio é Homem*, 2021. Impressão digital sobre papel, 58,39 x 77,76 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 8** – Leticia Larín. *DALL-E: monumento a indígenas em Portugal*, 2022. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 42 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 9** – Leticia Larín. *DALL-E: monumento a indígenas em Portugal (variações)*, 2022. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 42 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 10** – Leticia Larín. *DALL-E: monumento a indígenas Guarani em Lisboa, 2022*. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 42 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 11** – Leticia Larín. *DALL-E: monumento a indígenas Guarani em Lisboa com variações, 2022*. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 42 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 12** – Leticia Larín. *De Pelourinho a Ninho*, 2022. Impressão digital sobre papel, 29 x 78 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.

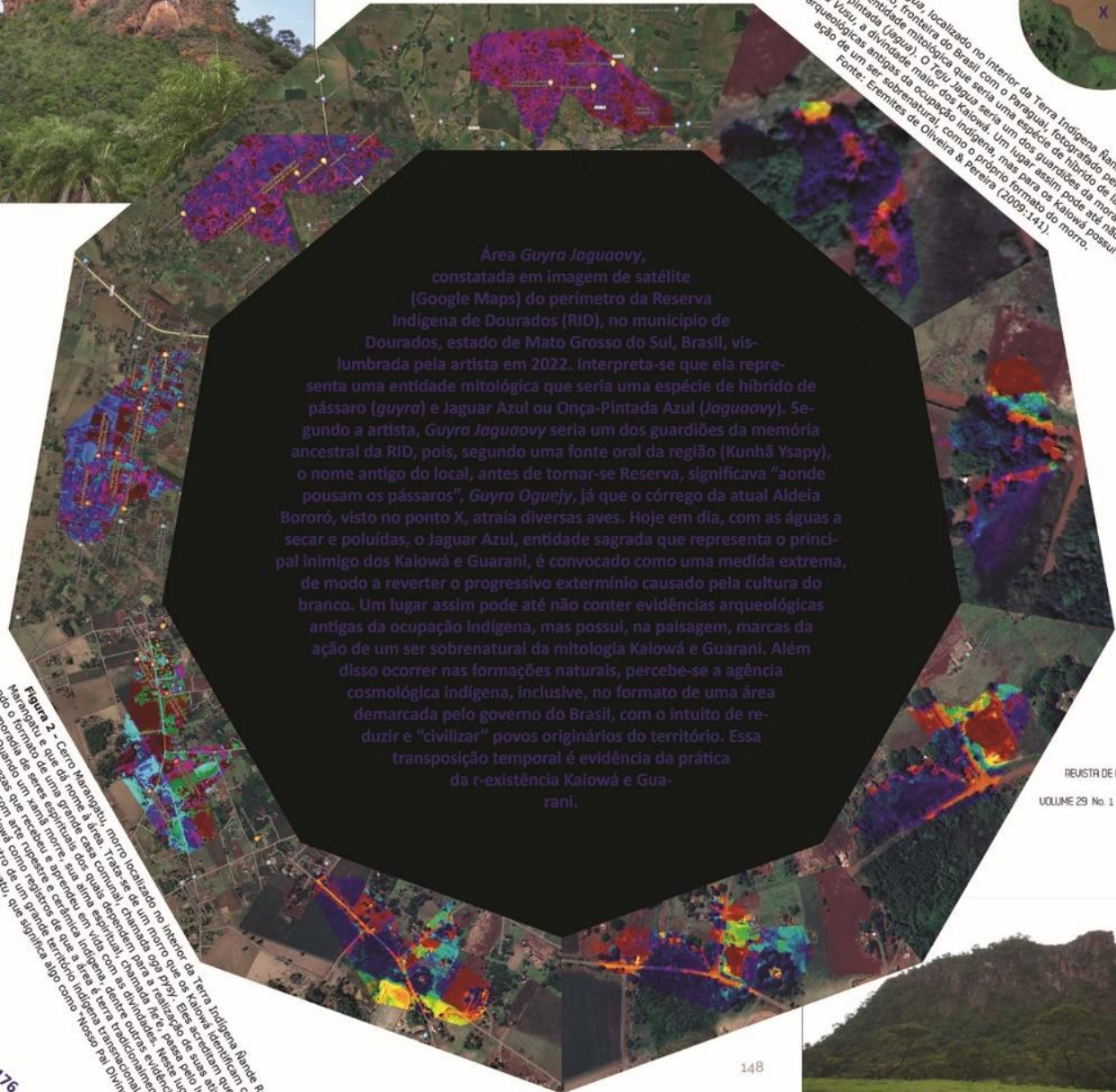


**Img. 13** – Leticia Larín. *Obelisco Milho*, 2022. Impressão digital sobre papel, 40 x 60 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



147

**Figura 1** - Morro Teju Jagua, localizado no interior da Terra Indígena Rande Ru Marangatu, no município Antônio João, fronteira do Brasil com o Paraguai, fotografado pelo autor em 2007. Representa uma entidade mitológica que seria uma espécie de híbrido de jagato e jaguar em 2007. Jaguar ou onça-pintada (jagua). O Teju Jagua seria um dos guardiões da morada de Jagato (Teju) e Rande Ru Ysui, a divindade maior dos Kaiowá. Um lugar assim pode até não conter evidências arqueológicas antigas da ocupação indígena, mas para os Kaiowá possui marcas da ação de um ser sobrenatural como o próprio formato do morro.  
Fonte: Eremitas de Oliveira & Pereira (2009:141).



Área *Guyra Jaguaovy*, constatada em imagem de satélite (Google Maps) do perímetro da Reserva Indígena de Dourados (RID), no município de Dourados, estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, vislumbrada pela artista em 2022. Interpreta-se que ela representa uma entidade mitológica que seria uma espécie de híbrido de pássaro (*guyra*) e Jaguar Azul ou Onça-Pintada Azul (*Jaguaovy*). Segundo a artista, *Guyra Jaguaovy* seria um dos guardiões da memória ancestral da RID, pois, segundo uma fonte oral da região (Kunhã Ysapy), o nome antigo do local, antes de tornar-se Reserva, significava "aonde pousam os pássaros", *Guyra Oguejy*, já que o córrego da atual Aldeia Bororó, visto no ponto X, atraía diversas aves. Hoje em dia, com as águas a secar e poluídas, o Jaguar Azul, entidade sagrada que representa o principal inimigo dos Kaiowá e Guarani, é convocado como uma medida extrema, de modo a reverter o progressivo extermínio causado pela cultura do branco. Um lugar assim pode até não conter evidências arqueológicas antigas da ocupação indígena, mas possui, na paisagem, marcas da ação de um ser sobrenatural da mitologia Kaiowá e Guarani. Além disso ocorrer nas formações naturais, percebe-se a agência cosmológica indígena, inclusive, no formato de uma área demarcada pelo governo do Brasil, com o intuito de reduzir e "civilizar" povos originários do território. Essa transposição temporal é evidência da prática da r-existência Kaiowá e Guarani.

REVISTA DE ARQUEOLOGIA  
VOLUME 29 No. 1 2016 135-158

Ensaios em Arqueologia, colonialismo, patrimônio arqueológico... | Jorge Eremitas de Oliveira

**Figura 2** - Cerro Marangatu, morro localizado no interior da Terra Indígena Rande Ru Marangatu, que dá nome à área. Trata-se de um morro que os Kaiowá identificam como tendo o formato de uma grande casa com uma abertura para a realização de suas atividades rituais. Quando um ser espiritual dos guaiás desce para a realização de suas atividades rituais, emprega as mãos com arte rupestre e aprendeu em vida com as divindades. Nesse lugar, há um abito sob cocha com arte rupestre e evidências materiais. Este lugar, há um tempo, é interpretado pelos Kaiowá como ruínas de uma aldeia indígena, dentre outras evidências materiais por eles. Constatou-se, no sítio de um grande território indígena tradicionalmente ocupado por eles, denominado Rande Ru Marangatu, que significa algo como "Nesse Pai Divino". Cumpre ainda

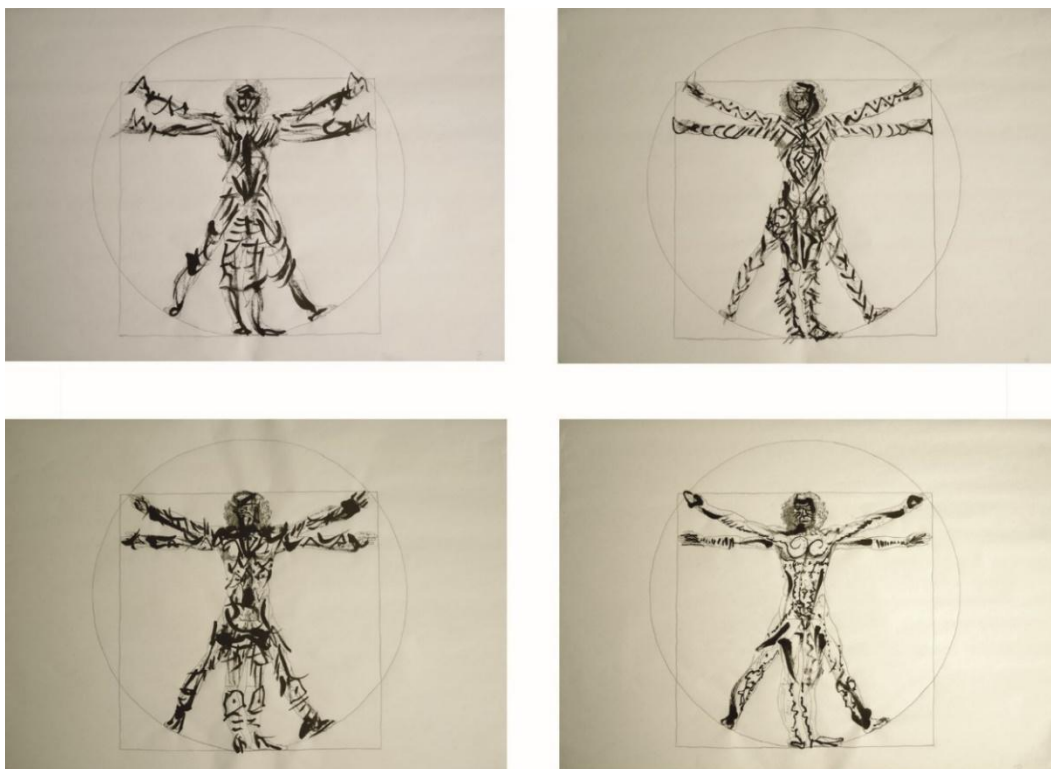
-22.165176, -54.880388

148

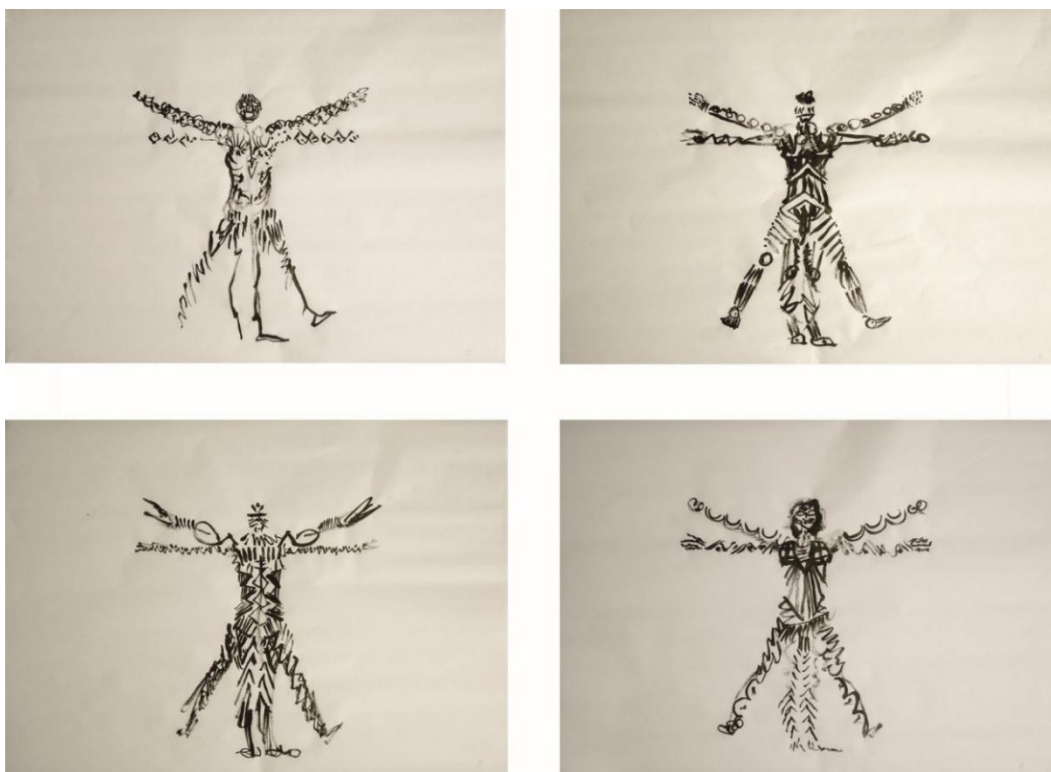
dizer que um ponto localizado na parte alta do Cerro Marangatu possui forma de crânio humano, denominado *tupã marangatu*, onde existe uma abertura que lembra a porta de uma oga *pysy*, correspondente ao local da moradia de dois seres espirituais (ver EREMITAS DE OLIVEIRA & PEREIRA (2009: 139-140). Este e outros significados tradicionais, bem como a própria presença Kaiowá na região, foram ignorados na brochura intitulada *Arte rupestre em Mato Grosso do Sul*, um trabalho arqueologicamente inconsistente e de viés colonialista, a serviço sabermos bem de que(m), publicado em 2014 com apoio do IPHAN (ver AGUIAR, 2014).



**Img. 14** – Leticia Larin. *Guyra Jaguaovy (R-Existência Kaiowá e Guarani)*, 2022. Impressão sobre papel, 38,17 x 38,17 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 15** – Leticia Larín. *Sepultura: Kaiowas 3, 6, 9 e 10*, 2018. Nanquim sobre papel de arroz, 29,7 x 42 cm. Série com 10 desenhos, realizada em sintonia com a música *Kaiowas* da banda Sepultura. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 16** – Leticia Larín. *Sepultura: Kaiowas 2, 4, 5 e 6*, 2018. Nanquim sobre papel de arroz, 29,7 x 42 cm cada. Série com 10 desenhos, realizada em sintonia com a música *Kaiowas* da banda Sepultura. Coleção da artista. Fonte: própria.





**Img. 20** – Leticia Larin. *Pedras Lascadas (ritual)*, 2019-24. Esmalte sobre mármore; ferro, 21 x 10 x 6,5 cm e 13,5 x 25 x 6,5 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 21** – Leticia Larin. *Molde de criação do ser humano*, 2019-24. Óleo sobre tronco de oliveira queimado, 19 x 6 x 8 cm, 26 x 17 x 7 cm, 40 x 15 x 10 cm, 38 x 8 x 8 cm, 37,5 x 10 x 7 cm, 40,5 x 10 x 8,5 cm e 54 x 8 x 6,5 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 22** – Leticia Larín. *Pau-Brasil*, 2024. Performance, aproximadamente 30 min. Voltas Ciclo de Performances, Zaratan Arte Contemporânea, Lisboa (PT). Curadoria de Gemma Noris e José Chaves. Registro por Nuno Martins e Zaratan Arte Contemporânea. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 23** – Marisa Carboni e Letícia Larín. *Seda Selvagem (Maria e Zé Cláudio Castanha)*, 2023-24. Tinta para seda, bordado e adornos sobre seda selvagem sintética; t-shirt e colar com sementes de pau brasil e seda selvagem, aproximadamente 7 x 54 cm (t-shirt), 62 x 96 cm (saia) e 60 x 4 x 1 cm (colar). Coleção das artistas. Fonte: própria.



Img. 24 – Leticia Larin. *Castanheira Majestade*, 2024. Acrílica sobre MDF, 150 x 32 x 1,4 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



Img. 25 – Leticia Larin. *Brasileiro (contrabandista de Bois de Brésil)*, 2023-24. Acrílica sobre machado talhado; ferro, 60,5 x 22 x 4 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



[www.kunangue.com](http://www.kunangue.com)

Os nossos tupinambás muito se admiram dos franceses e outros estrangeiros se darem ao trabalho de ir buscar o seu *arabutan* [pau-brasil]. Uma vez um velho perguntou-me: “Por que vindes vós outros, mairs e perôs (franceses e portugueses) buscar lenha de tão longe para vos aquecer? Não tendes madeira em vossa terra? Respondi que tínhamos muita mas não daquela qualidade, e que não a queimávamos, como êle o supunha, mas dela extraíamos tinta para tingir, tal qual o faziam êles com os seus cordões de algodão e suas plumas.

Retrucou o velho imediatamente: e por-ventura precisais de muito? - Sim, respondi-lhe, pois no nosso país existem negociantes que possuem mais panos, facas, tesouras, espelhos e outras mercadorias do que podeis imaginar e um só dêles compra todo o pau-brasil com que muitos navios voltam carregados. - Ah! retrucou o selvagem, tu me contas maravilhas, acrescentando depois de bem compreender o que eu lhe dissera: Mas êsse homem tão rico de que me falas não morre? - Sim, disse eu, morre como os outros.

Mas os selvagens são grandes discursadores e costumam ir em qualquer assunto até o fim, por isso perguntou-me de novo: e quando morrem para quem fica o que deixam? - Para seus filhos se os têm, respondi; na falta dêstes para os irmãos ou parentes mais próximos. - Na verdade, continuou o velho, que, como vereis, não era nenhum tolo, agora vejo que vós outros mairs sois grandes loucos, pois atravessais o mar e sofreis grandes incômodos, como dizeis quando aqui chegais, e trabalhais tanto para amontoar riquezas para vossos filhos ou para aquêles que vos sobrevivem! Não será a terra que vos nutriu suficiente para alimentá-los também? Temos pais, mães e filhos a quem alimentar; mas estamos certos de que depois da nossa morte a terra que nos nutriu também os nutrirá e não descansamos sem maiores cuidados”.

Êsse discurso, muito tímido, mostra como êsses pobres selvagens americanos, que reputamos bárbaros, são aquêles que com perigo de vida atravessam os mares em busca de pau-brasil e de outros produtos para os europeus. Por mais obtusos que sejam, atribuem êsses selvagens maior importância à natureza e à fertilidade da terra do que nós ao poder e à providência divina; insurgem-se contra êsses piratas que se dizem cristãos e abundam na Europa tanto quanto escasseiam entre os nativos. Os tupinambás, como já disse, odeiam mortalmente os avaros e prouvera a Deus que êstes fôssem todos lançados entre os selvagens para serem atormentados como por demônios, já que só cuidam de sugar o sangue e a substância alheia. Era necessário que eu fizesse esta digressão, com vergonha nossa, a fim de justificar os selvagens pouco cuidadosos nas coisas dêste mundo. E, a propósito, poderia acrescentar o que o autor da “História das Índias Ocidentais” escreveu acêrca de certa nação que habita o Peru. Diz êle que quando os espanhóis principiaram a colonizar êsse país os selvagens vendo-os barbados, delicados e mimosos, recearam que êles lhes corrompessem os antigos costumes: não queriam por isso receber essa gente a que chamavam espuma do mar, isto é, gente sem país, homens sem descanso, que não param em parte alguma para cultivar a terra. (Lery, 1998: 37-38)

LERY, Jean de – **Viagem à Terra do Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Série Documentos Históricas, cad. nº 10. São Paulo: Conselho Nacional da Reserva da Biosfera da Mata Atlântica; MAB; UNESCO, 1998 [1576]. 67 p.

**Img. 26** – Leticia Larín. *De Lery à Kunhangue*, 2024. Impressão sobre papel queimado, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 27** – Leticia Larín. *Presentes para enfeitar a casa oferecidos por Nelson e Cajetano durante a colheita do Milho Branco (Saboró), 2020-24.* Impressão digital sobre papel, 38,88 x 36,89 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 28** – Leticia Larín. *Cesta básica, 2020.* Giz de cera, acrílica e bordado sobre tecido não tecido; acrílica sobre tecido tingido com terra da região de Dourados (MS/BR); barbante tingido com terra da região de Dourados (MS/BR); barbante, saco de rafia, saco de lixo, linha e gravetos, 135 x 45 x 15 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 29** – Kunhã Ysapy e Letícia Larín. *Kunhã Ysapy Ajatapy Hina (A Mulher Rosilei Está Fazendo Fogo) I e II*, 2020. Impressão digital sobre papel, 116,64 x 87,58 cm. Coleção das artistas. Fonte: própria.



**Img. 30** – Kunhã Ysapy e Letícia Larín. *Mandiô*, 2020. Urucum e frottage em giz de cera de mandioca sobre TNT costurado em saco de rafia; elástico, aproximadamente 80 x 55 cm. Coleção das artistas. Fonte: própria.



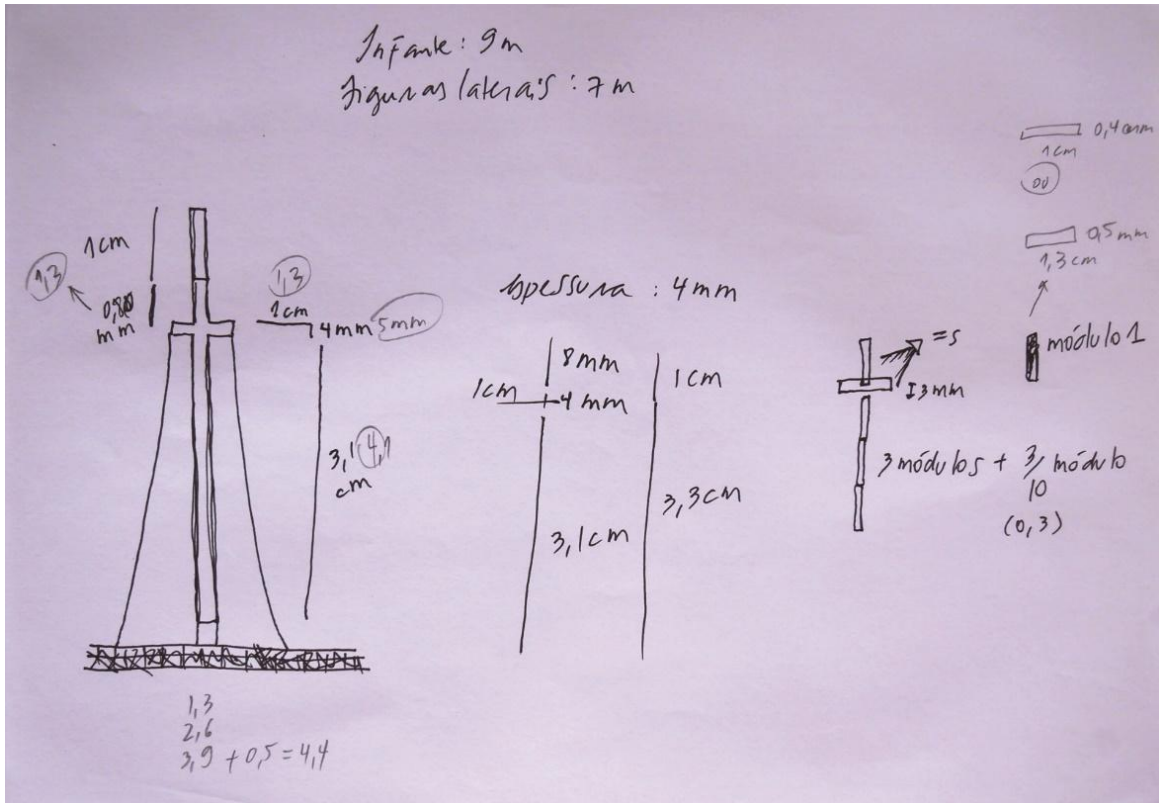
**Img. 31** – Kunhã Ysapy e Leticia Larín. *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena*, 2020. Intervenção urbana em monumentos públicos na cidade de Dourados e na Reserva Indígena de Dourados, 50 bandeiras de 140 x 100 cm cada, com informações sobre remédios do mato que previnem doenças respiratórias, e 150 máscaras de proteção contra o coronavírus distribuídas à população local. Na primeira imagem, Kunhã Ysapy e Leticia Larín estão junto à bandeira “Hayhu/Amor (Remédio Indígena) – Prepare o remédio do mato para beber o seu chá”, instalada no Monumento ao Presidente Getúlio Vargas na Avenida Presidente Vargas, Dourados (MS), Brasil. Na terceira imagem lê-se, na bandeira, “Tome banho no remédio do mato”, e na vista na quarta, instalada na homenagem à Capivara, na Rua Toshinobu Katayama, lê-se “Sucupira é dipirona do mato: boa para febre, gripe e dor no corpo”. Fotos de Mel Madaa e Carlos R. Santana. Coleções das artistas. Fonte: própria.



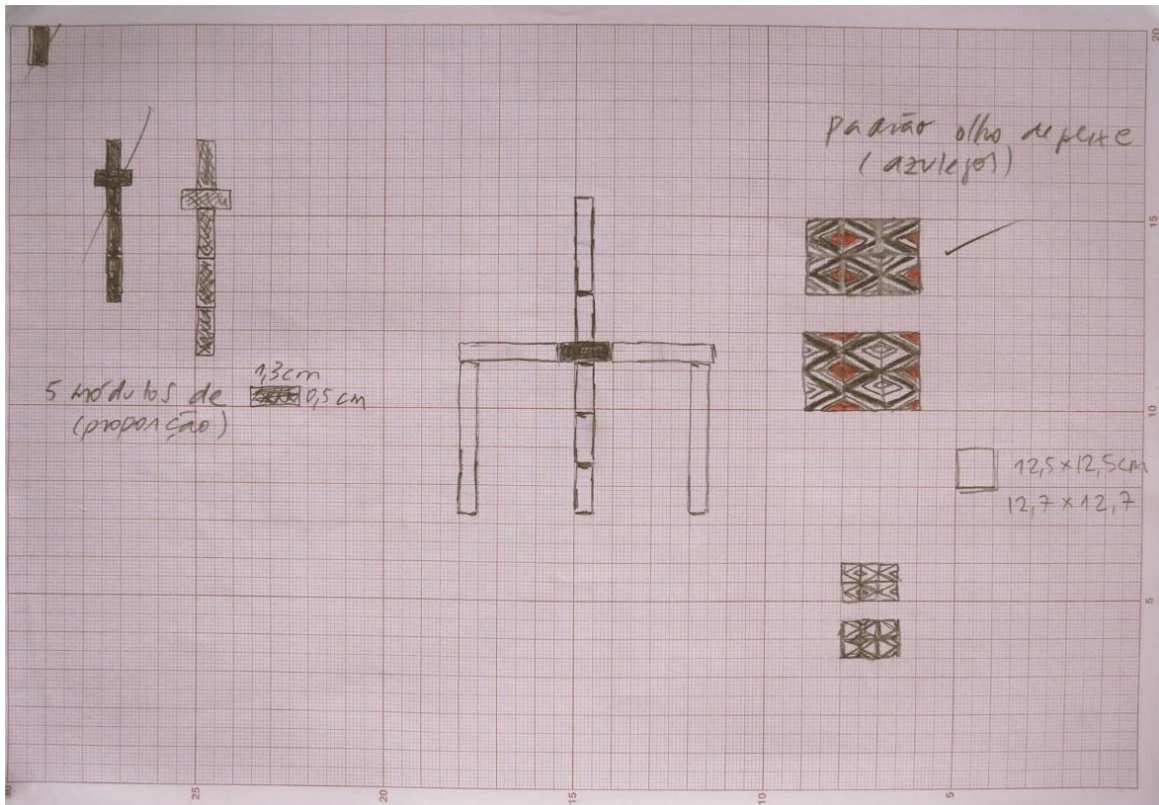
**Img. 32** – Kunhã Ysapy e Leticia Larín. *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena*, 2020. Intervenção urbana em monumentos públicos na cidade de Dourados e na Reserva Indígena de Dourados (RID), 50 bandeiras de 140 x 100 cm cada, com informações sobre remédios do mato que previnem doenças respiratórias, e 150 máscaras de proteção contra o coronavírus distribuídas à população local. Na primeira imagem, Kunhã Ysapy e Leticia Larín armam a bandeira “Hayhu/Amor (Remédio Indígena) – O chá da folha e flor do sabugueiro é bom para a gripe” nas ruínas da sede da FUNAI na RID. Na segunda, elas apresentam o projeto a Gaudêncio Benites, capitão da Aldeia Bororó, e sua esposa, que usa uma máscara do projeto. Nessa bandeira lê-se “Sucupira é dipirona do mato: boa para febre, gripe e dor no corpo”. Na terceira, a *nhandesy* Dona Tereza observa a instalação de duas bandeiras na parede exterior de sua *óga guasu*. Na quarta, são instaladas no Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) as bandeiras “O chá da casca do tronco do jatobá cura a gripe” e “Passe no corpo guiné em álcool para proteger de doenças graves”. Fotos de Mel Madaa e Carlos R. Santana. Coleções das artistas. Fonte: própria.



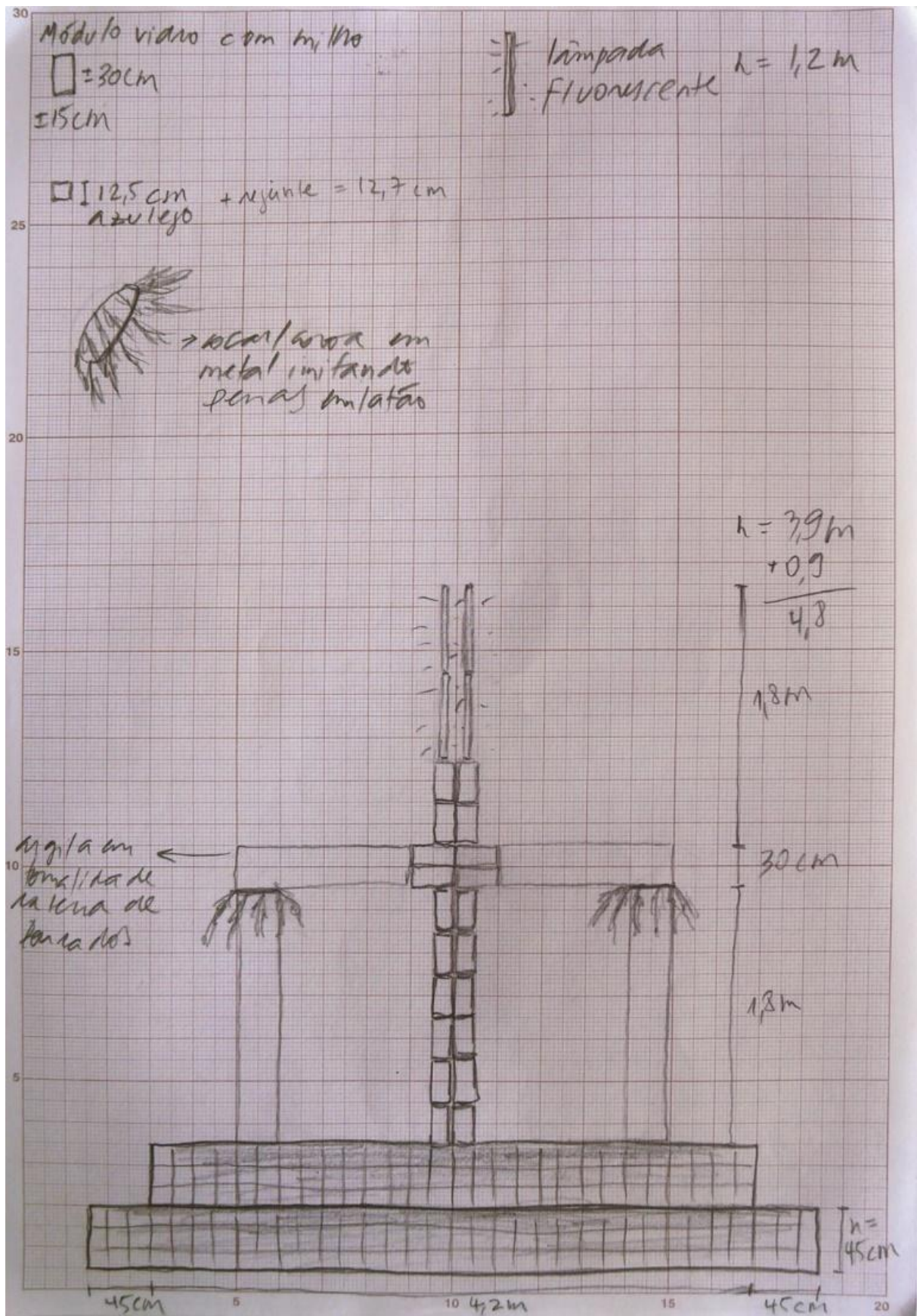
**Img. 33** – Kunhã Ysapy e Leticia Larín. *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena – máscaras referentes ao sabugueiro, tronco do jatobá e limão, e à sucupira e pariparoba*, 2020. Tinta para tecido sobre tecido; elástico e linha, aproximadamente 6 x 18 cm cada. Modelos de máscaras de proteção contra o coronavírus produzidos num total de 150 unidades, distribuídas à população da RID. A produção das máscaras contou com o trabalho de Luciene, costureira moradora da RID. Coleções das artistas. Fonte: própria.



**Img. 34** – Leticia Larín. *Estudo sobre a proporção entre o mo-nu-mento e o Padrão dos Descobrimentos*, 2023. Caneta sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 35** – Leticia Larín. *Estudo sobre a proporção do mo-nu-mento e padrão de azulejos*, 2023. Lápis e lápis de cor sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



Img. 36 – Leticia Larín. *Estudo preliminar para Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena*, 2023. Lápis sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 37** – Letícia Larín. *Réplica de padrão de azulejo com tema “milho” encontrado em edifícios de Lisboa, 2023-24. Azulejos em cerâmica pintados à mão pela artista, madeira e cimento, 20 x 15 x 5,5 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.*



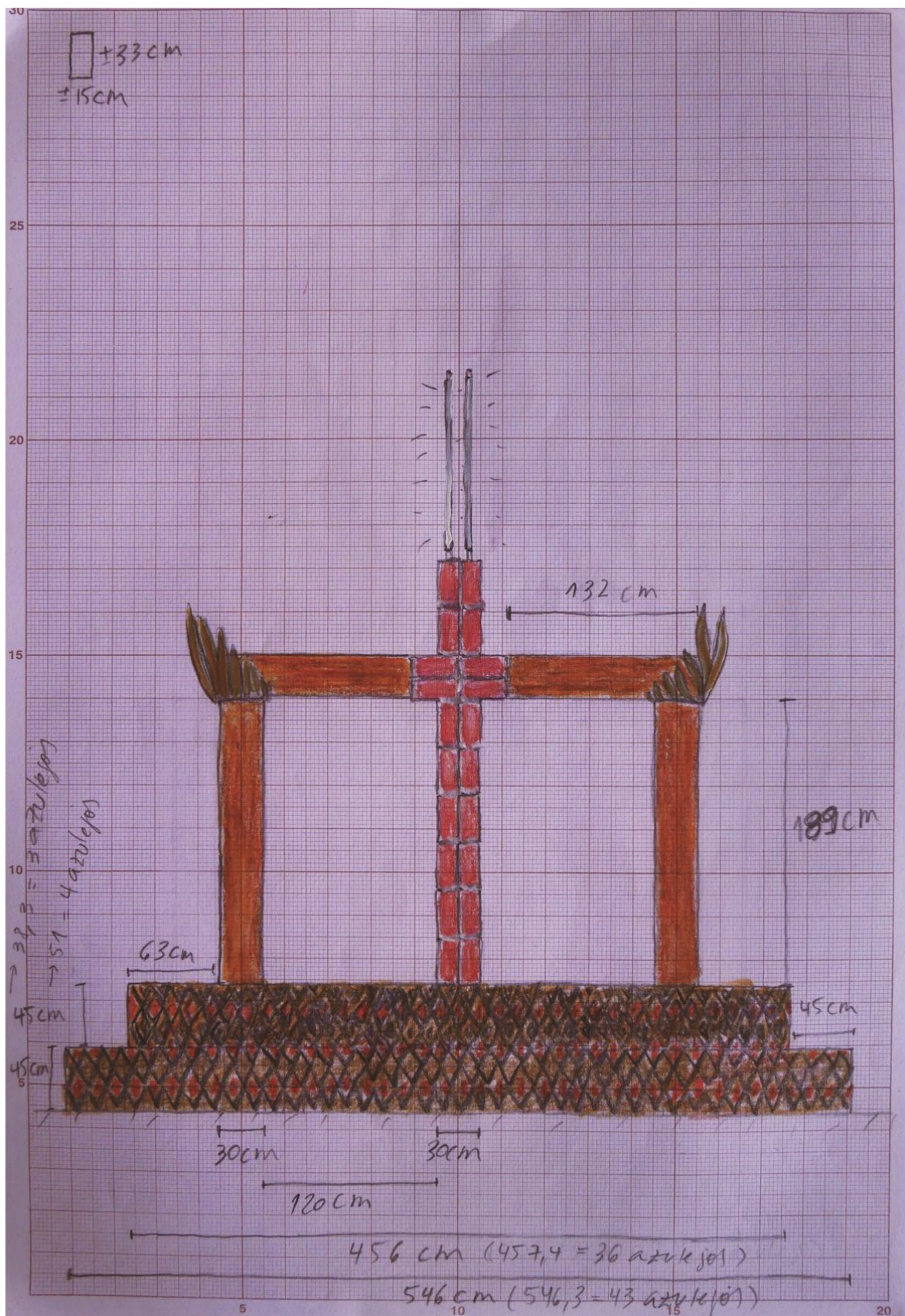
Calçada da Ajuda 82, 1300-015 Lisboa

**Img. 38** – Leticia Larín. Padrão de azulejo com tema “milho” encontrado na Calçada da Ajuda, Lisboa, 2022-24. Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.

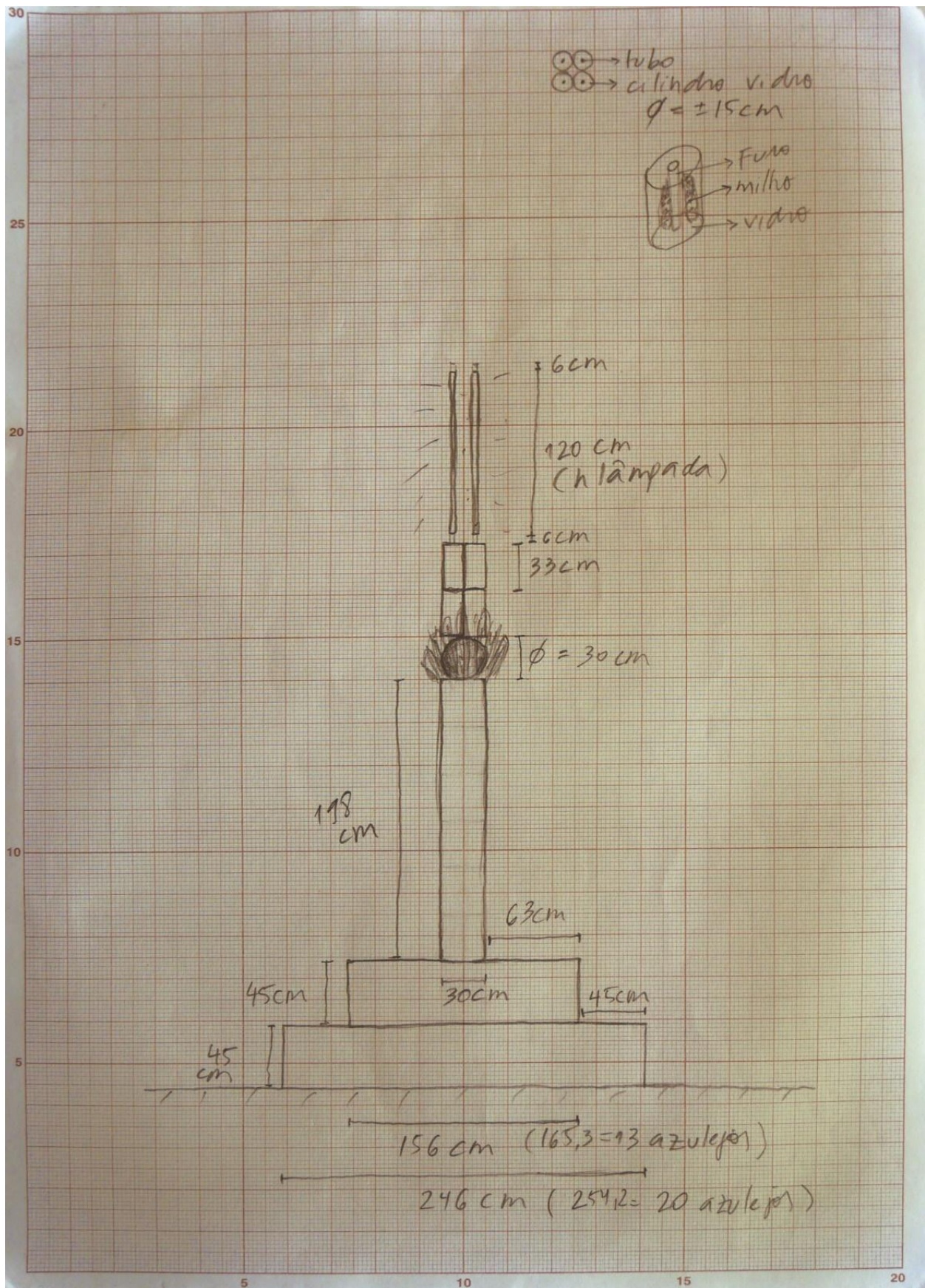


Rua do Jasmin 11, 1200-329 Lisboa

**Img. 39** – Leticia Larín. Padrão de azulejo com tema “milho” encontrado na Rua do Jasmin, Lisboa, 2022-24. Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



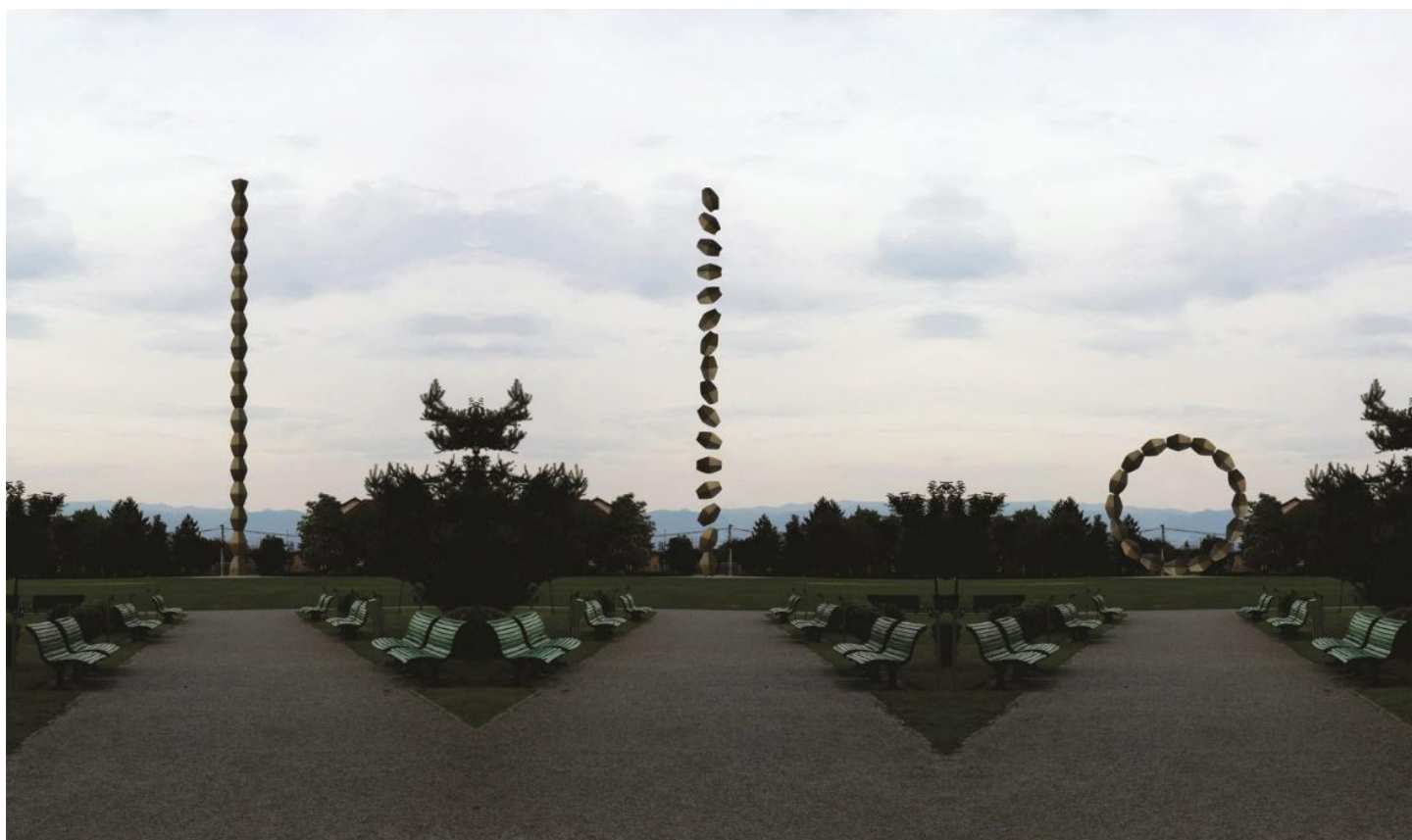
**Img. 40** – Leticia Larín. *Esboço da vista frontal da peça principal de Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena, 2023.* Grafite e lápis de cor sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



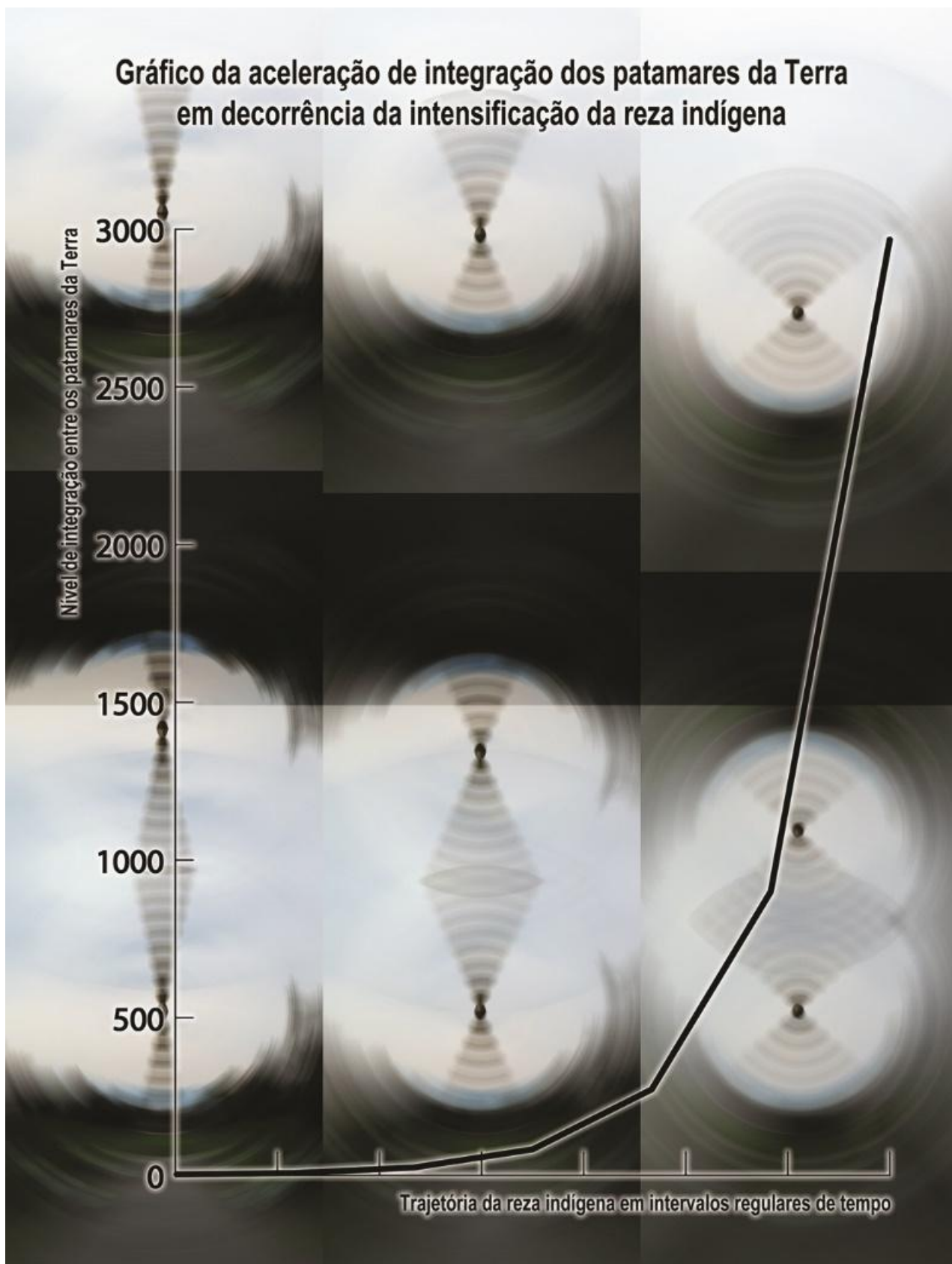
**Img. 41** – Leticia Larín. Esboço da vista lateral da peça principal de Fuum... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena, 2023. Lápis sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 42** – Leticia Larín. *Maquete de Coluna Infinita com kapi'i'a* (sementes Lágrimas de Nossa Senhora), 2020. Marcador permanente sobre sementes de *kapi'i* (Rosário), arame e madeira, 15 x 17 x 5,5 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



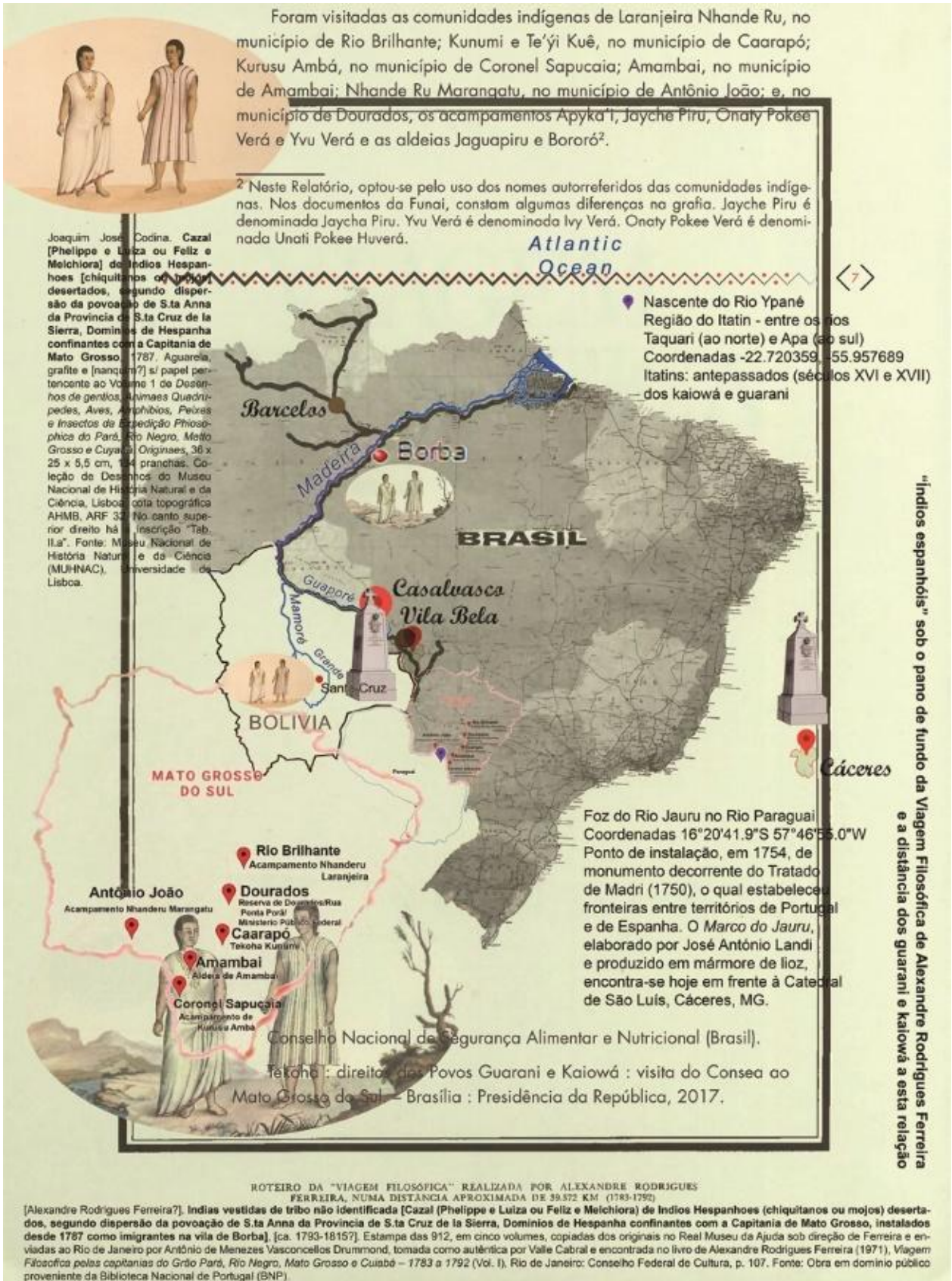
**Img. 43** – Leticia Larín. *Coluna Infinita*, 2020. Impressão sobre papel, 44 x 74 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



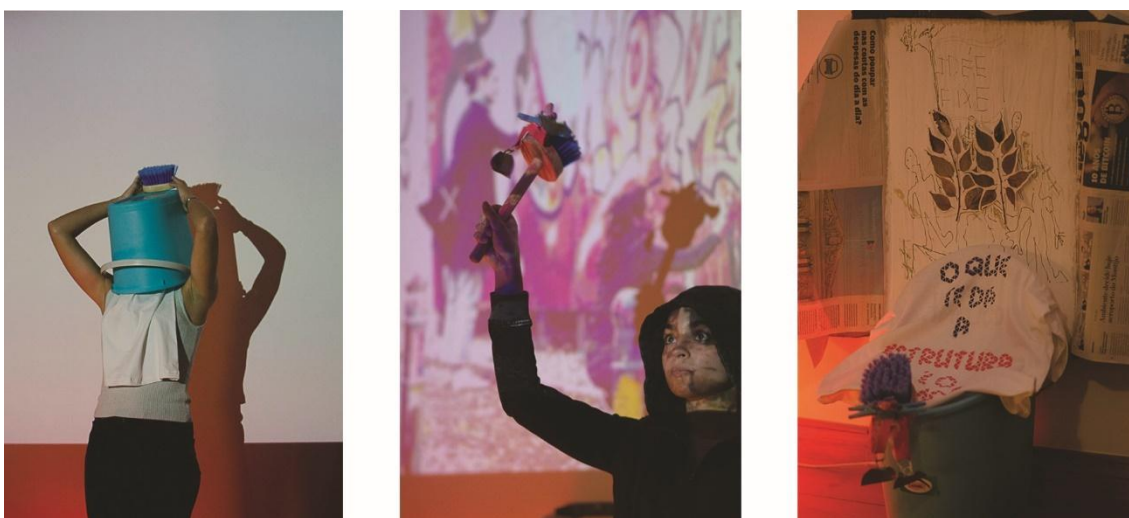
**Img. 44** – Leticia Larín. *Gráfico da aceleração de integração dos patamares da Terra em decorrência da intensificação da reza indígena*, 2020. Impressão digital sobre papel, 98,18 x 74,16 cm. O eixo vertical condiz ao “Nível de integração entre os patamares da Terra”, e o horizontal à “Trajetória da reza indígena em intervalos regulares de tempo”. Coleção da artista. Fonte: própria.



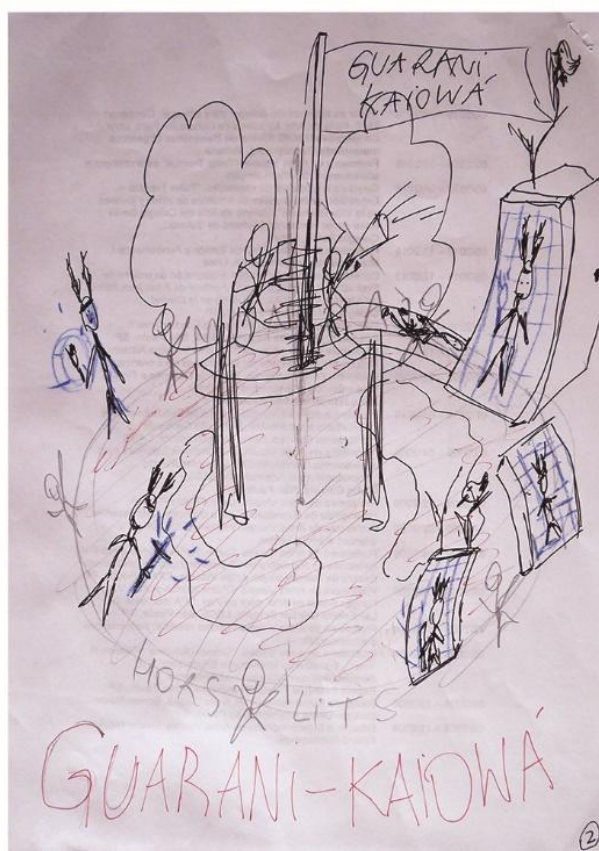
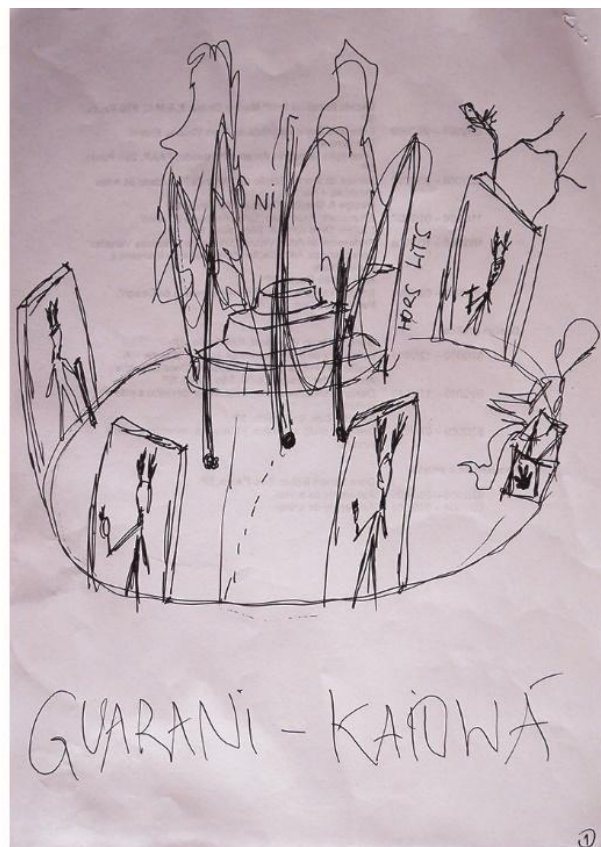
**Img. 45** – Ariel Kowé e Letícia Larín. *Infinito (Colar Guarani)*, 2020. 240 sementes e fio. Peça produzida por Ariel Kowé, 0,85 x 85 x 17 cm. Coleções de ambos artistas. Fonte: própria.



Img. 46 – Leticia Larín. “Índios espanhóis” sob o pano de fundo da Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira e a distância dos guarani e kaiowá a esta relação, 2020. Impressão digital sobre papel, 73,72 x 54,45 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 47** – Leticia Larín. *Idée Fixe: estudos para um monumento aos guarani-kaiowá*, 2019. Performance, aproximadamente 20 min. *Hors-Lits #2 Lisboa*, com curadoria e organização de Lise Bardou e Trécy Afonso. Registro por Coletivo Contracampo e fotos de Francisca Veiga. À direita vê-se a peça *Monumento Efêmero*, em nanquim, pastel oleoso e papel sobre aglomerado de folhas de periódico pintado com acrílica; tinta em spray sobre t-shirt; plástico, balde, escova, molas, tampas de latas em alumínio e pedaços de luvas de borracha, 105 x 90 x 40 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



Img. 48 – Leticia Larín. Esboços para Idée Fixe: estudos para um monumento aos guarani-kaiowá, 2019. Caneta sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 49** – Leticia Larín. *Jeguaka-Terra (em processo)*, 2023-24. Barro vendas novas, diâmetro de aproximadamente 50 cm e altura de aproximadamente 52 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 50** – Leticia Larín. *Penas-Folhas*, 2023-24. Cerâmica, 6 x 14,5 x 6,5 cm e 8,5 x 13,5 x 6,5 cm. Peças feitas para auferir o desenho e a coloração das penas do *Jeguaka-Terra*. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 51** – Kunhã Ysapy e Leticia Larin. *Referência do Jeguaka-Terra*, 2023. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm. Imagens de Kunhã Ysapy pertencentes ao projeto *Marco Zero: Uma Homenagem aos Espíritos Antigos da Terra de Dourados*. Coleção das artistas. Fonte: própria.



**Img. 52** – Leticia Larín. *Máscaras de proteção contra o coronavírus com terra de Dourados*, 2020. Algodão tingido com terra da região de Dourados (MS/BR) e giz de cera derretido sobre algodão tingido com terra da região de Dourados (MS/BR), linha e elástico, aproximadamente 9 x 15 cm cada. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 53** – Leticia Larín. *Na bandeira do Brasil tem grafismo Guarani*, 2020. Acrílica sobre algodão tingido com terra da região de Dourados (MS/BR) e linha, 57 x 57 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 54** – Leticia Larín. *Morcego*, 2024. Pneu e parafusos, 50 x 129 x 6,5 cm. Peça a ser pendurada no “yyyra’i marãngatu” mais próximo à peça principal de *Fuuu... (Sopro) Tah! Marãny: Cemitério Indígena*. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 55** – Leticia Larín. *O Último Pano*, 2009. Óleo sobre fotografia da artista enquanto criança armada em painel de madeira, 60 x 50 cm. Releitura da pintura *O Trapeiro* de Édouard Manet. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 56** – Leticia Larin. *Mãe Terra (Dona Damiana)*, 2023-24. Vidro cozido com terra; ferro, arame, folha de palmeira e barbante de sisal, 65 x 42 x 18 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 57** – Leticia Larin. *Criança Milho* (Gabriel Cavanha), 2023-24. Vidro esmaltado cozido com milho; pneu e lâmpadas. Trabalho a partir do qual pode ser desenvolvida uma instalação com peças de vidro nesse estilo, destroços de carro e luzes amarelas e verdes. Aproximadamente 35 x 65 x 30 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 58** – Leticia Larín. *Raízes da Farmácia: Mãe Terra*, 2022-23. Vidros diversos cozidos com terra; cola de silicone, mandioca e fibra natural tingida, aproximadamente 29 x 27 x 24 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



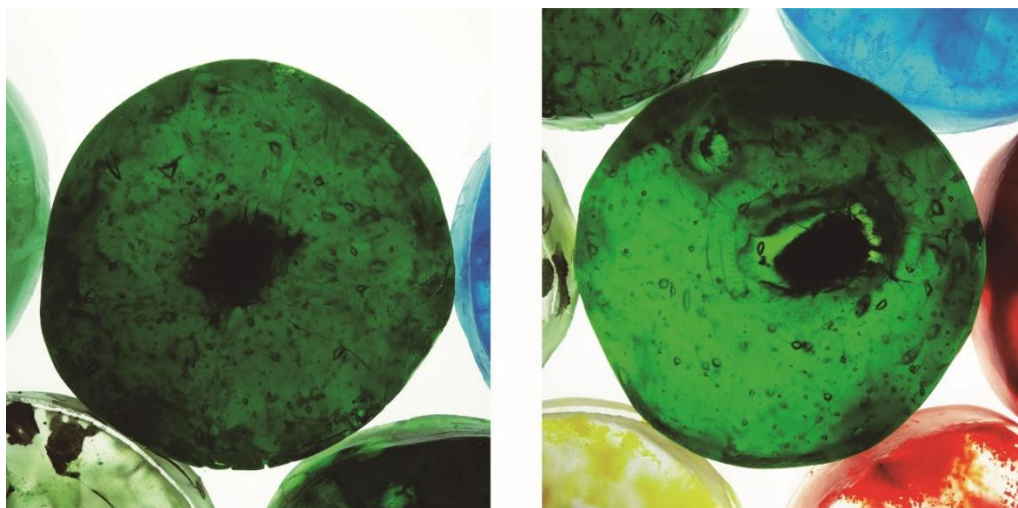
**Img. 59** – Leticia Larín. *Raízes da Farmácia: Criança Milho*, 2022-23. Vidros diversos cozidos com pedaços de milho; cola de silicone, milho e fibra natural tingida, aproximadamente 19 x 40 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



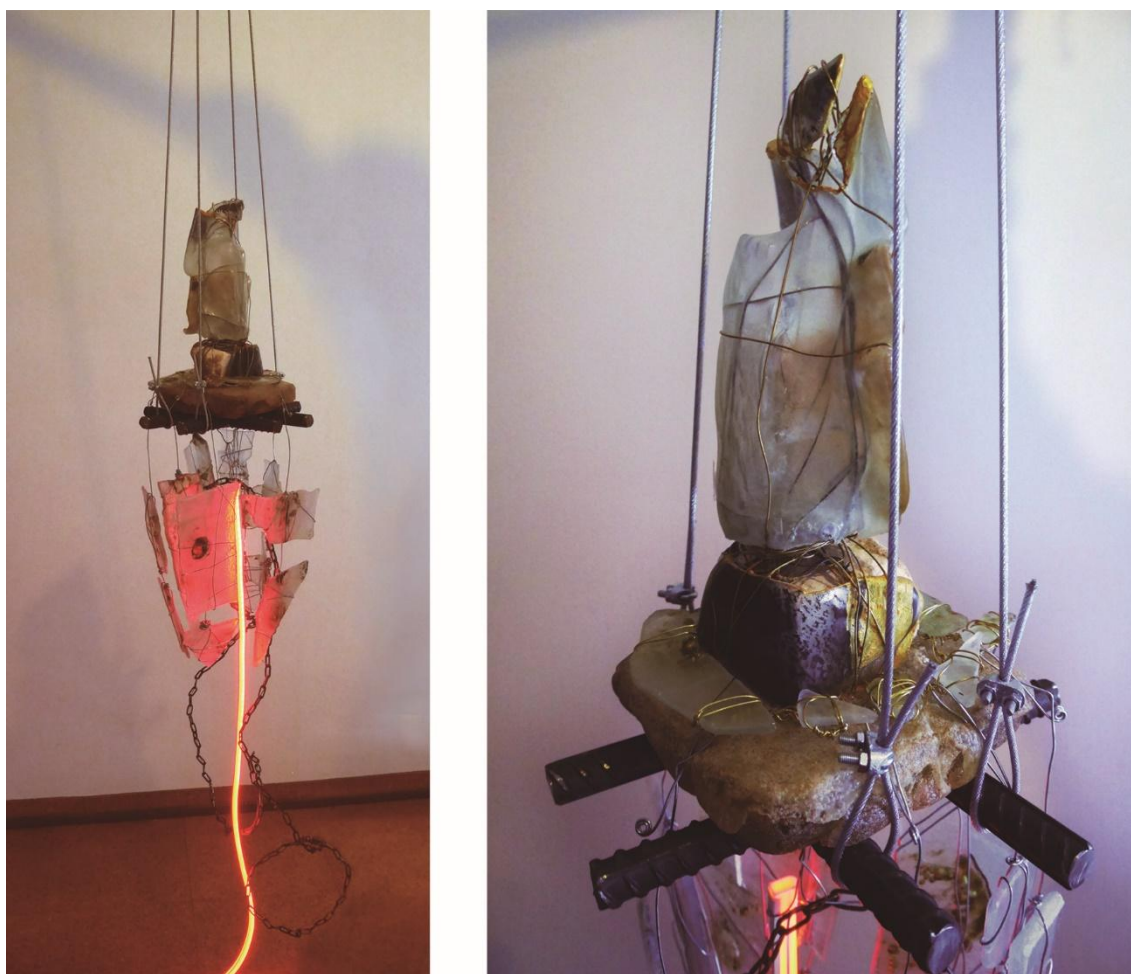
**Img. 60** – Letícia Larín. *Milhos encapsulados* (em processo), 2023-24. Diversos tipos de vidro (*float*, *nugget*, *Bullseye*, granulado, copos da loja Depósito da Marinha Grande e garrafas de Água das Pedras, cerveja Heineken, Lambrusco Dell’Emilia e gin Bombay Sapphire), alguns esmaltados e com fritas, cozidos em *casting* com milho. Diâmetro aproximado de 30 cm e altura aproximada de 2,5 cm cada. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 61** – Letícia Larín. *Milhos encapsulados* (detalhe de obra em processo), 2023-24. Vidros *nuggets* transparente e *Bullseye* amarelo cozido em *casting* com milho, e vidro *nuggets* transparente com granulado vermelho cozido em *casting* com milho. Diâmetro aproximado de 30 cm e altura aproximada de 2,5 cm cada. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 62** – Letícia Larín. *Milhos encapsulados* (detalhe de obra em processo), 2023-24. Vidro de garrafas de Água das Pedras cozido em *casting* com milho, e vidro de garrafas de cerveja Heineken cozido em *casting* com milho. Diâmetro aproximado de 30 cm e altura aproximada de 2,5 cm cada. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 63** – Letícia Larín. *Milho-Obelisco Caravela-Correntes*, 2023-24. Óleo sobre vidro cozido com milho, vidro cozido com terra e pigmento bolha, arame em latão, arame em ferro, vergalhão, corrente, resina com areia, lâmpada led e cabo de aço. Corpo da peça com elementos de vidro de aproximadamente 65 x 24 x 24 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



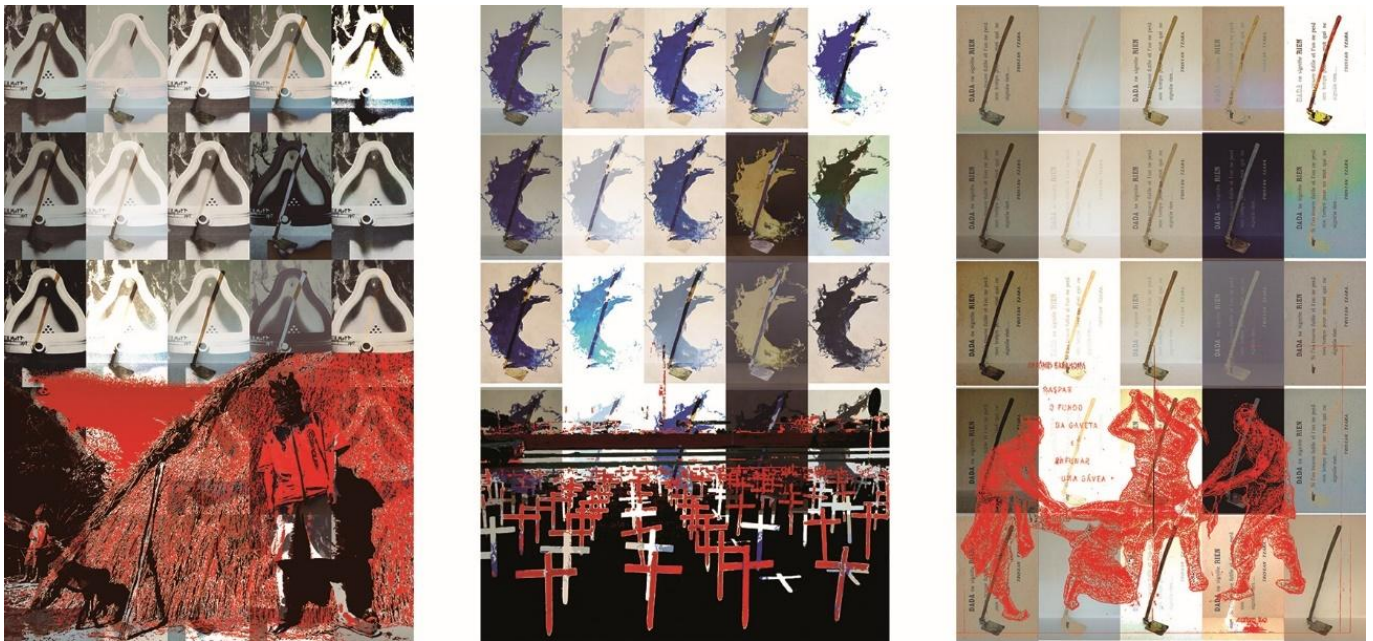
**Img. 64** – Leticia Larin. *Obelisco-Milho Azulejo- Pichagem*, 2023-24. Vidro cozido com milho; azulejos pintados à mão; tinta vitral sobre cimento cola; ferro e cimento, aproximadamente 46 x 18,5 x 18,5 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 65** – Leticia Larin. *A enxada que foi crucificada por querer ser um chiru*, 2019. Enxada alentejana em madeira e ferro, 104 x 17 x 43 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 66** – Leticia Larín. *Missão de impregnar alma numa enxada: entre o cruzeiro cristão e o kurusu, entre a cruz processional cristã e o pau de chiru (corps bien pleuré – Métraux; trabalho para ter comida na travessia post mortem; túmulo sinalizado com folhas da palmeira pindo; Inácio disse: perinde ac cadáver; dança para o corpo ficar leve e andar sobre o mar: rumo à terra sem males; os Jeguakava, os Adornados: Homens Verdadeiros do tempo das origens)*, 2019-22. Monotipia em juta costurada impressa por corpo e enxada alentejana, 280 x 270 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



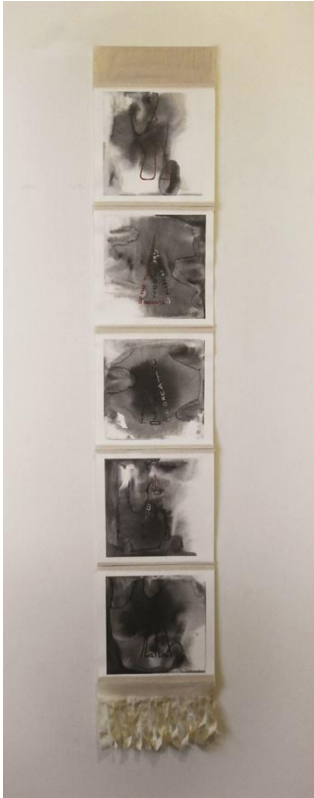
**Img. 67** – Leticia Larín. *Death in America: Fonte Guarani-Kaiowá, Death in America: Antropometria Guarani-Kaiowá e Death in America: Dada Guarani-Kaiowá*, 2019. Impressão digital sobre papel, 125,3 x 80,55 cm cada. Coleção da artista. Fonte: própria.



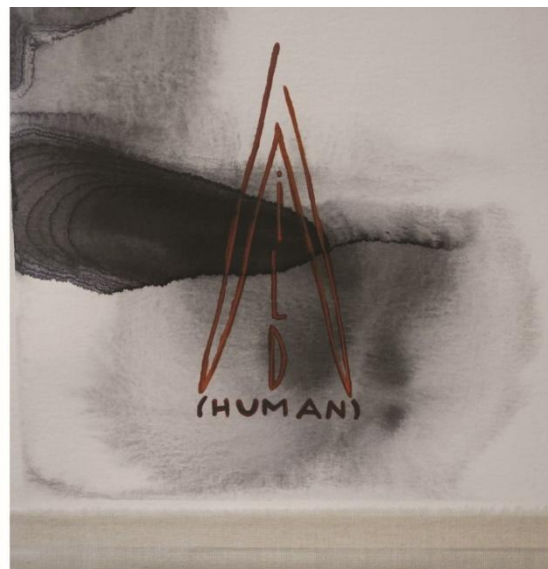
**Img. 68** – Leticia Larín. *Símbolos Polissêmicos: atualidade dos cantos sagrados Kaiowá e Guarani* (Moon; Mountain that holds the sea, destined to survive.; Ñanderu Mbaekuaa Our Father who knows all things.; Ñamandu; In the heart of the tenebrous nothingness), 2018-22. Acrílica e nanquim sobre papel; tecido em algodão, aproximadamente 135 x 23 cm. A imagem da direita é um detalhe da peça. Coleção da artista. Fonte: própria.



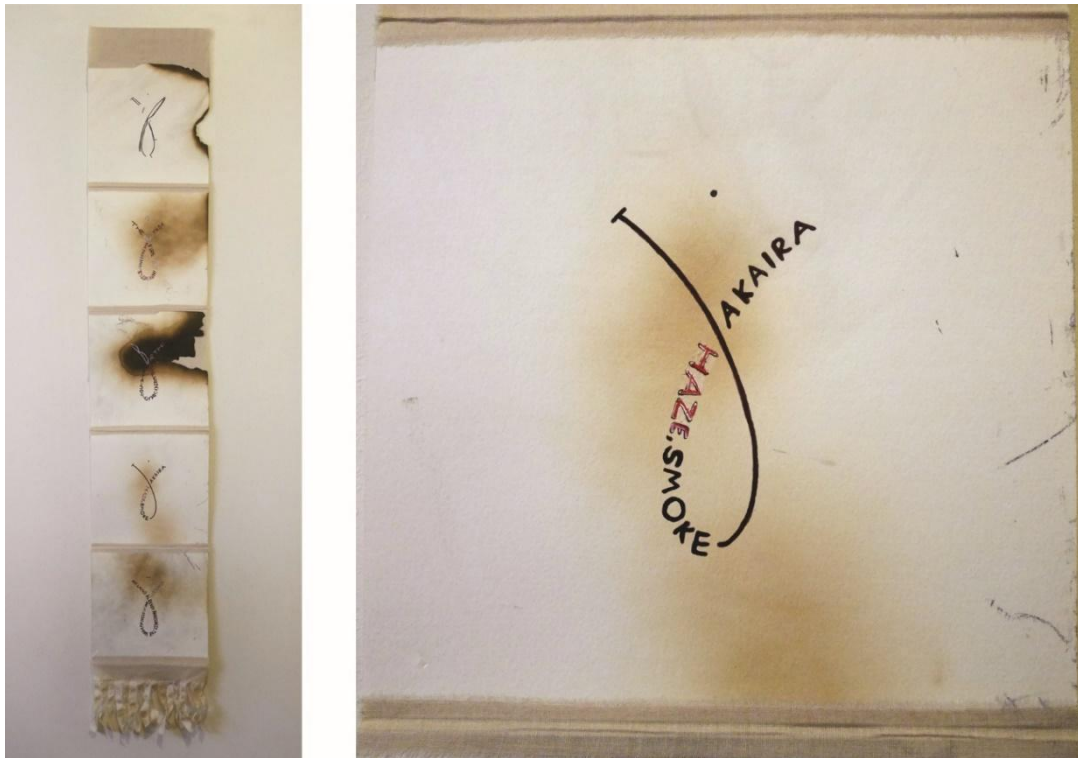
**Img. 69** – Leticia Larín. *Símbolos Polissêmicos: atualidade dos cantos sagrados Kaiowá e Guarani* (Inaugural moment of world history.; Hymn; All the things that are one and that we didn't want, they're bad.; Government; Let's play with the little beings who eat on this ugly land.), 2018-22. Acrílica e nanquim sobre papel; tecido em algodão, aproximadamente 135 x 23 cm. A imagem da direita é um detalhe da peça. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 70** – Leticia Larín. *Símbolos Polissêmicos: atualidade dos cantos sagrados Kaiowá e Guarani (Sun; Of the twins of different parents, the older brother of the future Moon.; Ñanderuvusu Our Father The Great; Rules made for men but not for the gods; Karai)*, 2018-22. Acrílico e nanquim sobre papel; tecido em algodão, aproximadamente 135 x 23 cm. A imagem da direita é um detalhe da peça. Coleção da artista. Fonte: própria.



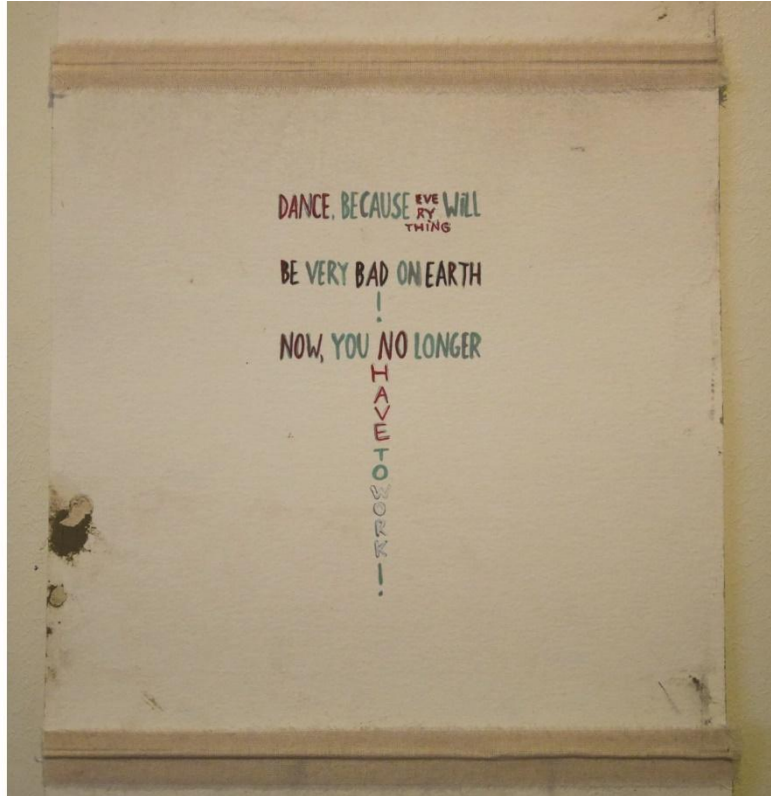
**Img. 71** – Leticia Larín. *Símbolos Polissêmicos: atualidade dos cantos sagrados Kaiowá e Guarani (Eternal return that ensures that the gods aren't dead.; Mbochy (cholera) Consequence of all evil, the effect of the body; Excess of desire. Desire for excess.; Economic ambition; Wild (human))*, 2018-22. Acrílico e nanquim sobre papel; tecido em algodão, aproximadamente 135 x 23 cm. A imagem da direita é um detalhe da peça. Coleção da artista. Fonte: própria.



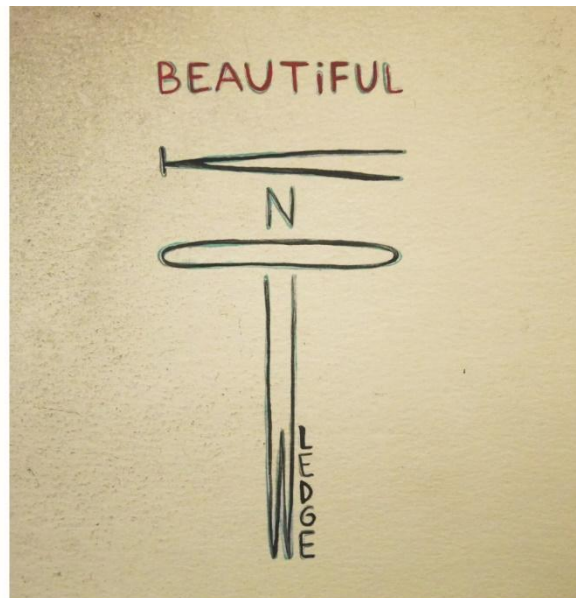
**Img. 72** – Leticia Larín. *Símbolos Polissêmicos: atualidade dos cantos sagrados Kaiowá e Guarani* (Fire; It's the future fire that in principle concerns my future task.; Birth: meta-social supernatural; Jakaira Haze, smoke; My land already announces the unhappiness of the wound...), 2018-22. Acrílica sobre papel queimado; tecido em algodão, aproximadamente 135 x 23 cm. A imagem da direita é um detalhe da peça. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 73** – Leticia Larín. *Símbolos Polissêmicos: atualidade dos cantos sagrados Kaiowá e Guarani* (Collectivity (Dourados Indigenous Reserve); Between the self of the individual and of the gods, there is the tribe.; Social being of the tribe rooted in the divine; Mborayu Love one another Tribal solidarity; Big heart: mirror of the things of knowledge), 2018-22. Acrílica sobre papel queimado; tecido em algodão, aproximadamente 135 x 23 cm. A imagem da direita é um detalhe da peça. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 74** – Leticia Larín. *Símbolos Polissêmicos: atualidade dos cantos sagrados Kaiowá e Guarani (River; Myth of flood; Dance, because everything will be very bad on Earth! Now, you no longer have to work!; Tupã; It offers freshness to the Earth, making it human.)*, 2018-22. Acrílica e nanquim sobre papel; tecido em algodão, aproximadamente 135 x 23 cm. A imagem da direita é um detalhe da peça. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 75** – Leticia Larín. *Símbolos Polissêmicos: atualidade dos cantos sagrados Kaiowá e Guarani (Let's wash our faces, otherwise the grand mother jaguar will realize that we cried.; Activists; Valdelice Veron; Beautiful knowledge; Proof that the long perseverance to make themselves heard by the gods god to move them.)*, 2018-22. Acrílica e nanquim sobre papel; tecido em algodão, aproximadamente 135 x 23 cm. A imagem da direita é um detalhe da peça. Coleção da artista. Fonte: própria.



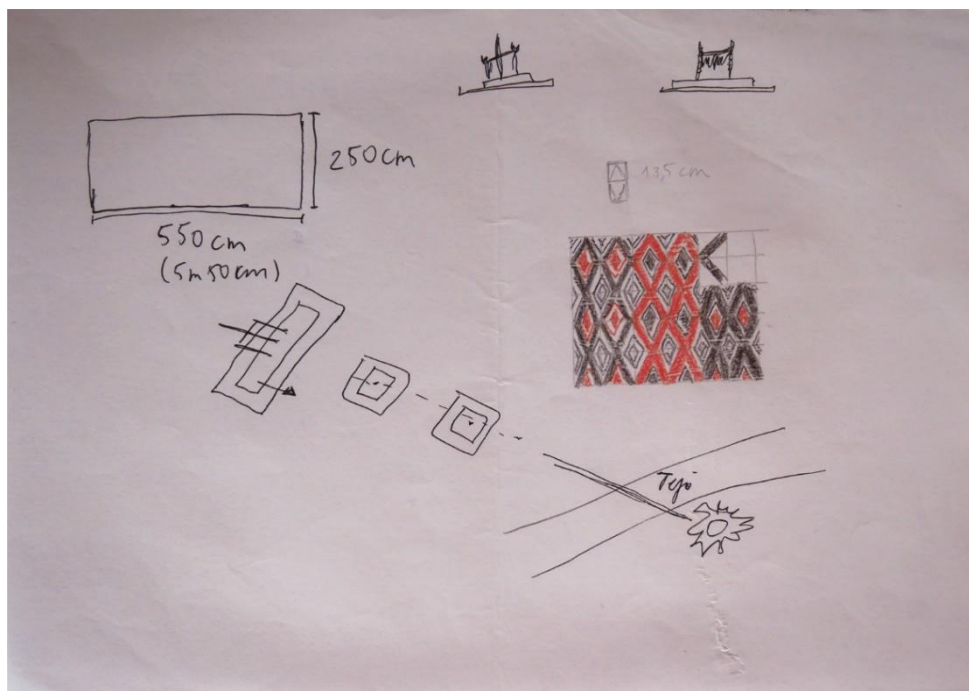
**Img. 76** – Leticia Larín. Esboço de *Monument for D. Flavin*, 2018. Instalação de parede com lâmpadas fluorescentes, com alturas de 50 e 145 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 77** – Leticia Larín. *A Ira de Tupã*, 2018. Acrílica sobre tela crua; corpo humano ou tecido, aproximadamente 30 x 130 x 200 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.

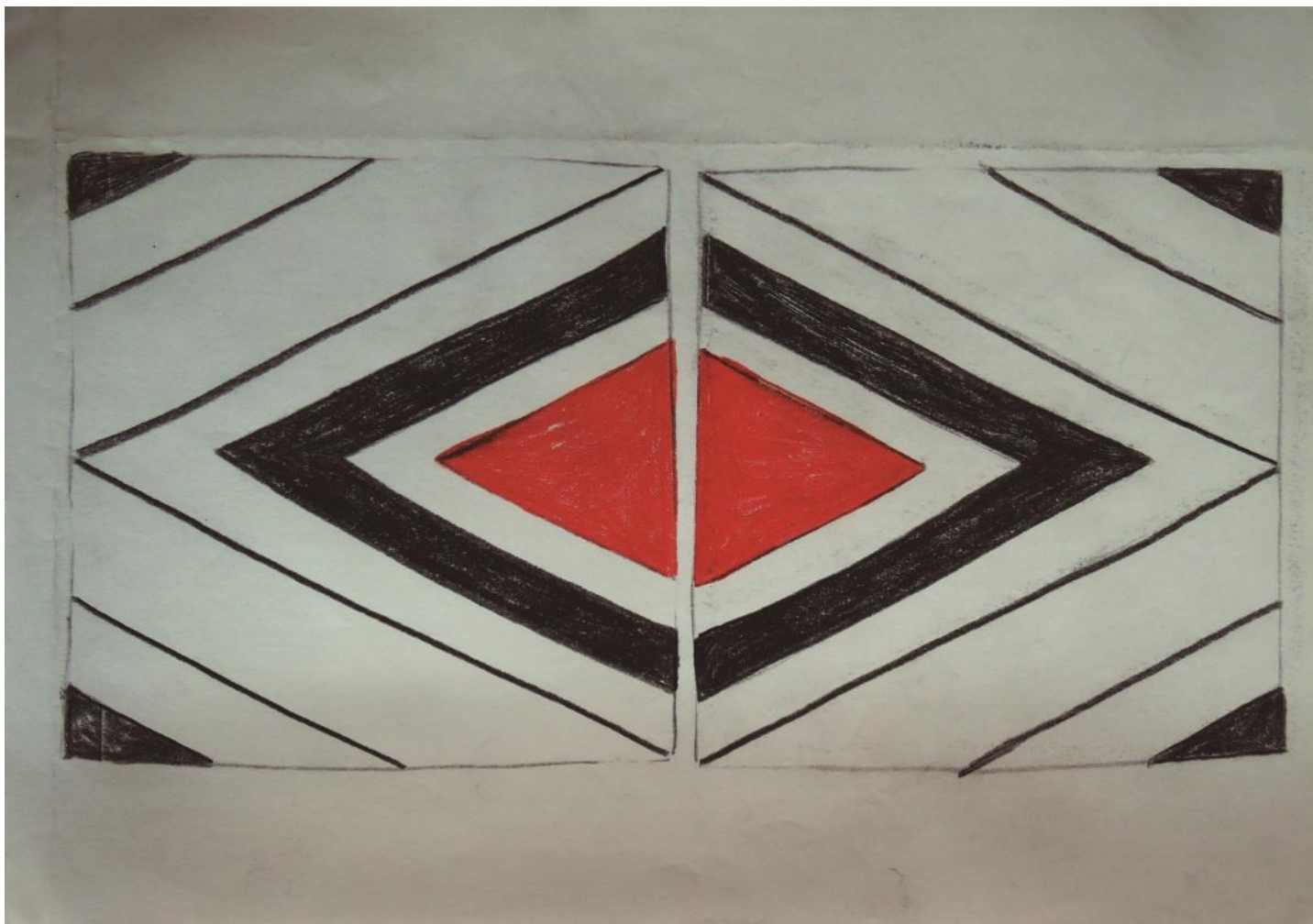


**Img. 78** – Leticia Larín. *Estudos sobre o mo-nu-mento*, 2024. Caneta sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.

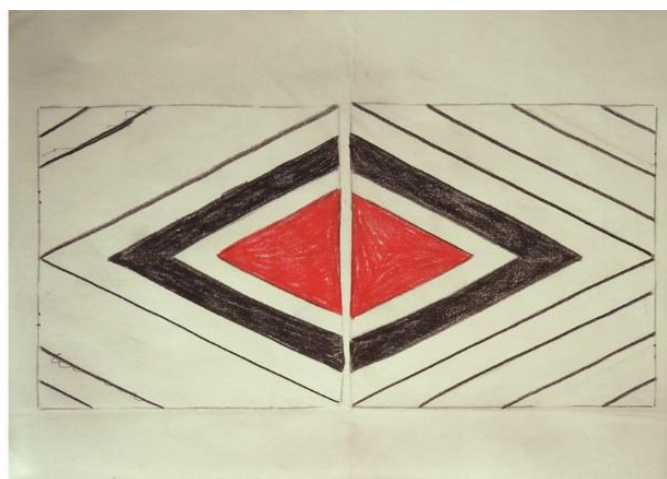
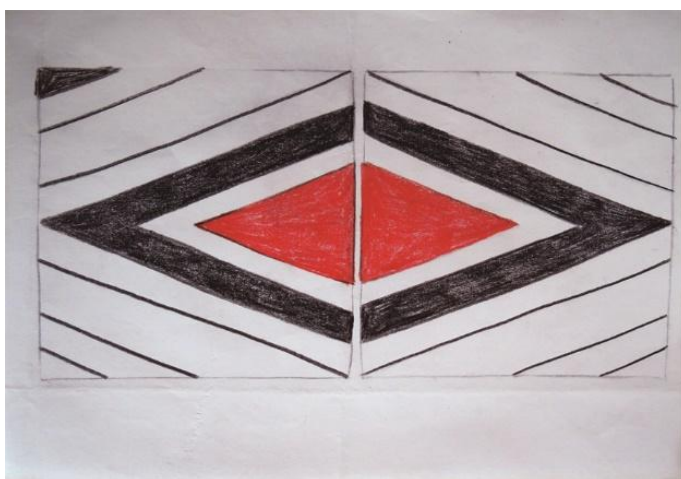


**Img. 79** – Leticia Larín. *Estudos sobre o mo-nu-mento*, 2024. Caneta sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.

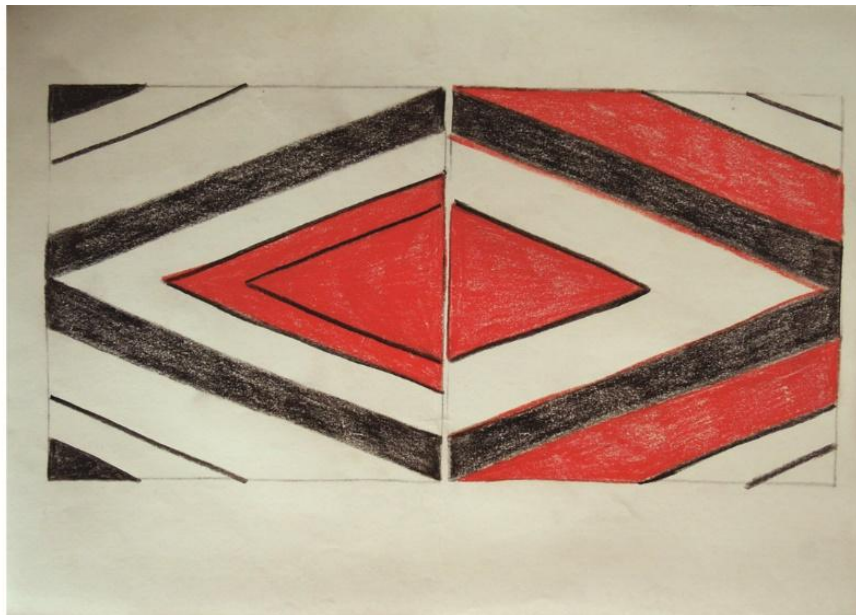
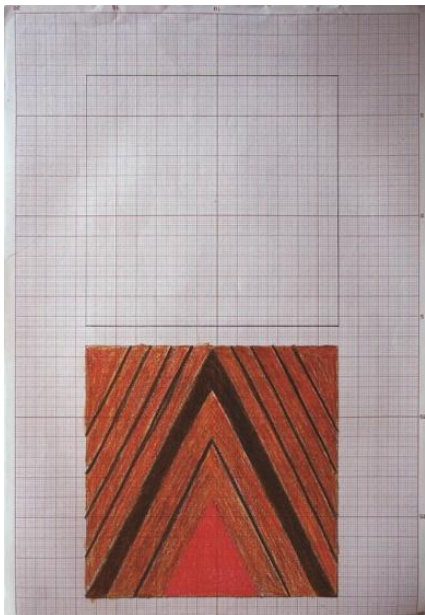




**Img. 82** – Leticia Larín. *Padrão olho de peixe para azulejos para o mo-nu-mento*, 2024. Caneta sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



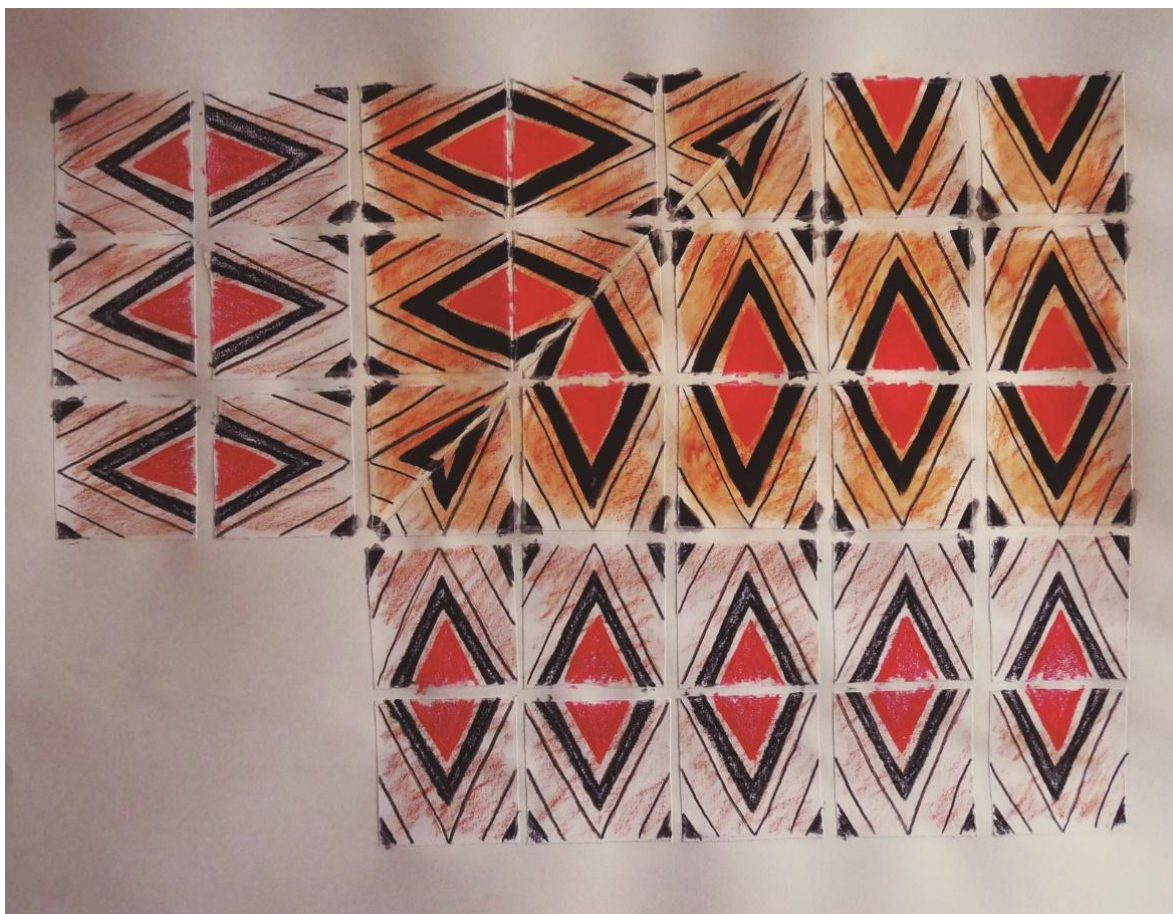
**Img. 83** – Leticia Larín. *Estudos sobre o padrão olho de peixe para azulejos para o mo-nu-mento*, 2024. Caneta sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 84** – Leticia Larín. *Estudos sobre o padrão olho de peixe para azulejos para o mo-nu-mento*, 2024. Caneta sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 85** –Leticia Larín. *Azulejos com padrão “olho de peixe”*, 2023-24. Cerâmica, 13 x 13,5 cm e 13,5 x 13,4. Modelos de azulejos para a base da peça principal do monumento-nu. O da esquerda, fosco, é aplicado nas superfícies verticais e o da direita, brilhante, nas horizontais. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 86** – Leticia Larín. *Esboço sobre a disposição dos azulejos nas esquinas da base da peça principal do monumento-nu (azulejos na vertical são foscos e na horizontal brilhantes)*, 2024. Lápis de cor e papel sobre papel, 50 x 65 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 87** – Leticia Larin. *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro*, 2016. Vídeo-performance e vídeo, 1 h 30 min cada. No vídeo à direita, 27 pessoas portuguesas leem, pela primeira vez, cada qual uma face de um fólio da carta de Pêro Vaz de Caminha, escrita em alfabeto latino e em português arcaico. Na ação registrada por Érika Machado e Filipa Bastos na vídeo-performance à esquerda, a artista escuta o áudio gravado, *i.e.*, a leitura da carta, enquanto redesenha a grafia do escrivão que dá forma ao documento conhecido como “certidão de nascimento do Brasil”. No término dessa performance, realizada em dois dias consecutivos, com um automatismo gestual relativo à caligrafia de Caminha, foi feito um desenho pequeno e uma pintura em maior escala, de modo a apreender a primeira imagem duma pessoa indígena de Abya Yala surgida numa mente portuguesa. Ao emergir a figuração dum homem indígena com um tembetá no lábio, foram utilizadas algumas técnicas surrealistas de modo a desvestir as imagens de estereótipos. Entretanto, outro terminou por aparecer, na imagem da mulher indígena enquanto sensual. Projeto desenvolvido na residência Atalaia Artes Performativas, Almodôvar (PT). Coleção da artista. Fonte: própria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=spVyhZUFURE>.



**Img. 88** – Leticia Larin. *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro*, 2016. Nanquim em bico de pena sobre papel de arroz, 27 desenhos com 29,7 x 21 cm cada. Projeto desenvolvido na residência Atalaia Artes Performativas, Almodôvar (PT). Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 89** – Leticia Larin. *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro*, 2016. Nanquim em bico de pena sobre papel de arroz e nanquim sobre papel de arroz, 29,7 x 21 cm e 84,1 x 59,4 cm. Projeto desenvolvido na residência Atalaia Artes Performativas, Almodôvar (PT). Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. 90** – Leticia Larin. *Certidão de Nascimento do Índio Brasileiro: ilustração da primeira imagem do ameríndio*<sup>153</sup> na mente portuguesa, 2021. Caneta permanente sobre papel vegetal, 29,7 x 21 cm cada. Coleção da artista. Fonte: própria.

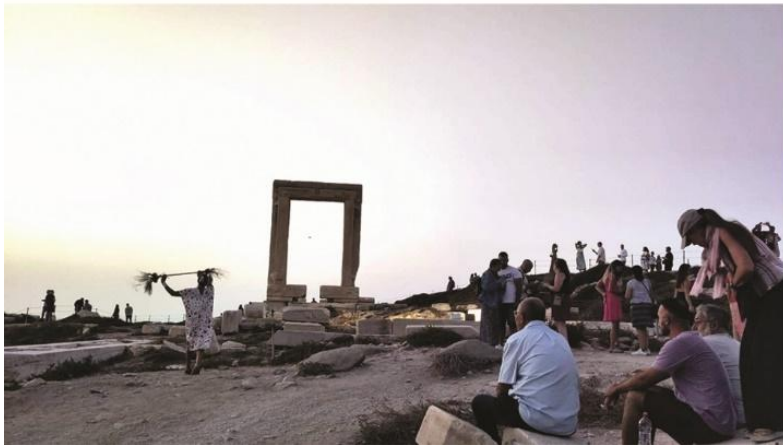
<sup>153</sup> Termos como «ameríndio» figuram nesta tese na medida em que pontuam compreensões momentâneas em meu percurso. De um modo similar, constam outras grafias referentes aos povos Kaiowá e Guarani: enquanto terminei por eleger essa forma como a mais adequada, em meu processo manejei provisoriamente maneiras como «guarani-kaiowá».



**Img. 91** – Leticia Larín. *Facile est inventis adere* (“na ilha do Sol onde mataram o Padre Luís Figueira, o tem os índios retratado com um menino pela mão, e um Cristo crucificado na outra, que parece ser a forma em que o acharam na praia, onde sabemos haverem chegado os padres vivos. Está esta ilha do Sol situada na entrada do rio do Amazonas, da banda de leste, ou Grão-Pará que é o mesmo.”), 2016. Vídeo-ação, vídeo registro de performance e desenho em nanquim sobre papel de arroz sobre papel, 26 min 33 s, 4 min 10 s e 59,4 x 42 cm.



**Img. 92** – Leticia Larín. *O Primeiro Contato, a Primeira Dança: invasão da arte portuguesa pelos espíritos do mato*, 2021. Impressão digital sobre papel, 42 x 59,4 cm. Montagem digital realizada a partir de obras da arte portuguesa que se relacionam com a temática indígena de Abya Yala. Coleção da artista.  
Fonte: própria.



**Img. 93** – Leticia Larín. *Silvanus Jaguar*, 2023. Performance, aproximadamente 15 min. Templo de Apolo / Portara, Naxos (GR). Fonte: própria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tPdzQZbxmQ4>.



**Img. 94** – Leticia Larín. *O Guarani (direita e esquerda)*, 2018. Tinta de papel carbono e acrílica sobre papel e caneta esferográfica e acrílica sobre papel, 70 x 100 cm cada. Coleção da artista. Fonte: própria.



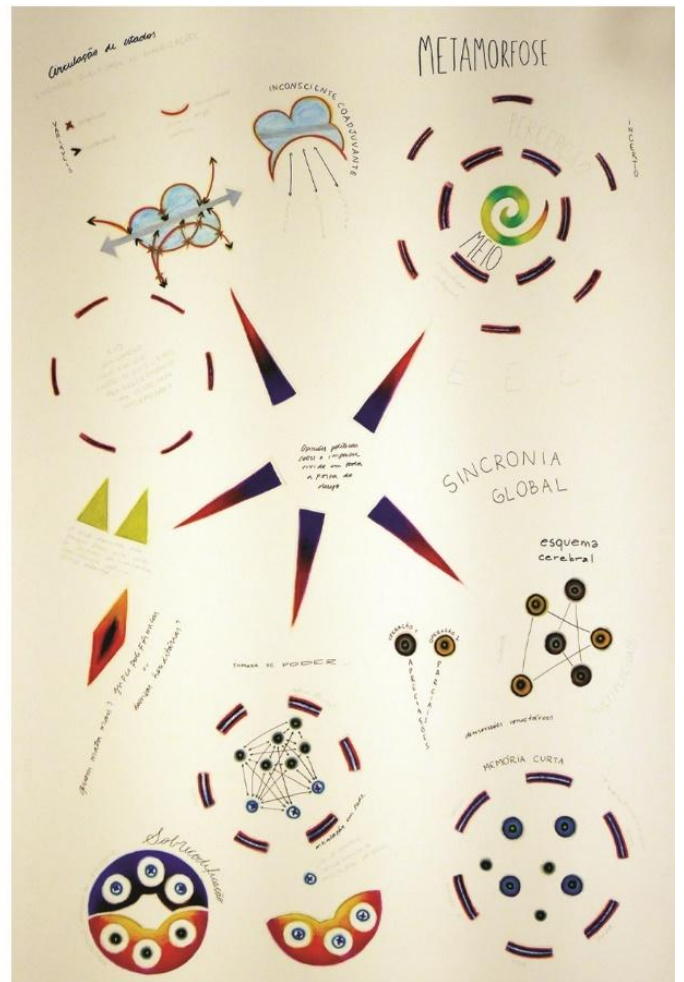
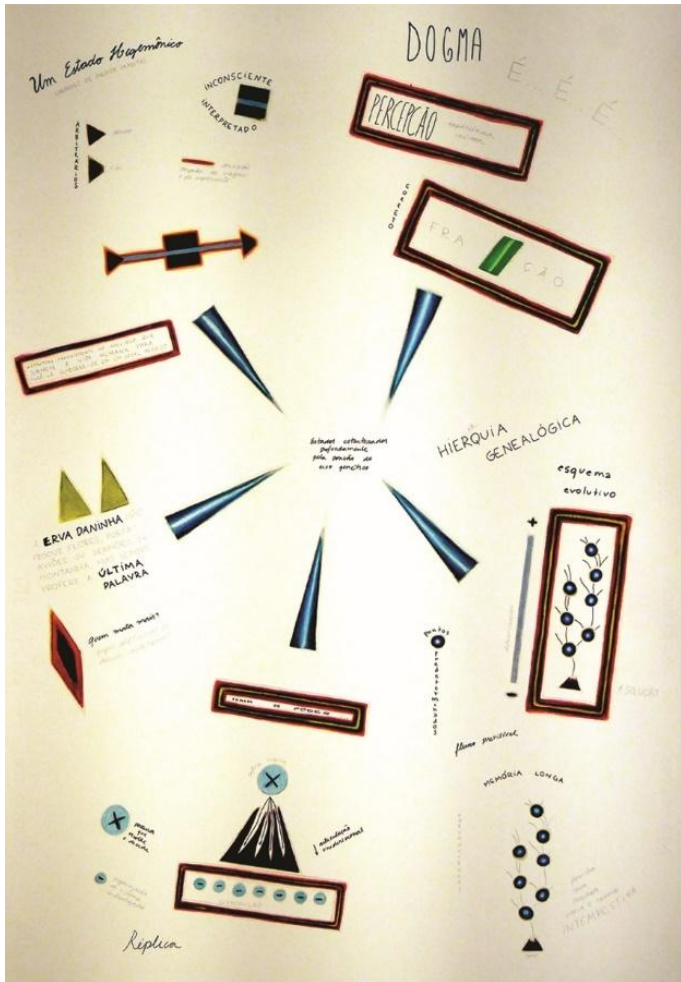
**Img. 95** – Leticia Larín. *O Guarani (direita e esquerda)*, 2018. Videoperformance, 19 min 7 s. Coleção da artista. Fonte: própria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=se0-xYLN8O8>.



**Img. H1** – Leticia Larin. *Afonso Camelô José da Silva*, 2011. Óleo sobre tela; impressão sobre papel sobre imã, 147 x 88 cm; 12 x 6 cm cada imã. Trabalho composto por pintura (à direita), a ser exposta em parede, e por imãs (à esquerda) a serem levados pelo público. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. H2** – Leticia Larín. *José Cláudio Ribeiro da Silva (Zé Castanha) e Maria do Espírito Santo*, 2011. Óleo sobre placa de isolamento elétrico; embalagens em papel impresso e sementes, 120 x 100 cm; 8 x 8 cm cada embalagem. Trabalho composto por pintura (à esquerda), a ser exposta em parede, e por embalagens (frente e verso à direita) a serem levadas pelo público, algumas delas contendo sementes de castanheira. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. H3** – Leticia Larín. *Esquema Arborescente, Esquema Rizomático*, 2018. Grafite, caneta, nanquim e aguarela sobre papel, 100 x 70 cm cada Díptico realizado a partir das reflexões de Deleuze e Guattari (1980) sobre o rizoma. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. H4** – Leticia Larín. *Erva Daninha (Como tirar do nada alimento: conselhos de um guarani-ñandeva)*, 2020. Videoperformance, 3 min 7 s. Coleção da artista. Fonte: própria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0JPKV0HeTPs>.



**Img. H5** – Leticia Larín. *Remédio do Mato, Veneno no Mato*, 2021. Terra, água, elementos da dieta Guarani (como mandioca, mamão, banana e milho) e agrotóxico (somente no frasco à esquerda) com tampa em metal, 17 x 7 x 7 cm cada frasco. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. H6** – Leticia Larín. *Hayhu (Amor), Amor (Hayhu) 1*, 2018. Impressão sobre papel, 34,37 x 58,38 cm. Díptico junto à imagem a seguir, série composta por 6 dípticos. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. H7** – Leticia Larín. *Hayhu (Amor), Amor (Hayhu) 1*, 2018. Grafite e aguarela sobre papel, 23 x 31 cm. Díptico junto à imagem anterior, série composta por 6 dípticos. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. H8** – Leticia Larín. *Dia do Índio, Hora do Lanche*, 2013-15. Óleo sobre tela, 138 x 149,5 cm. Tela pintada em ambos lados. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. H9** – Leticia Larín. *Minha t-shirt de campo inspirada na de Dona Damiana*, 2020. T-shirt da Sociedade Nacional de Belas-Artes cortada, aproximadamente 60 x 50 x 0,5 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



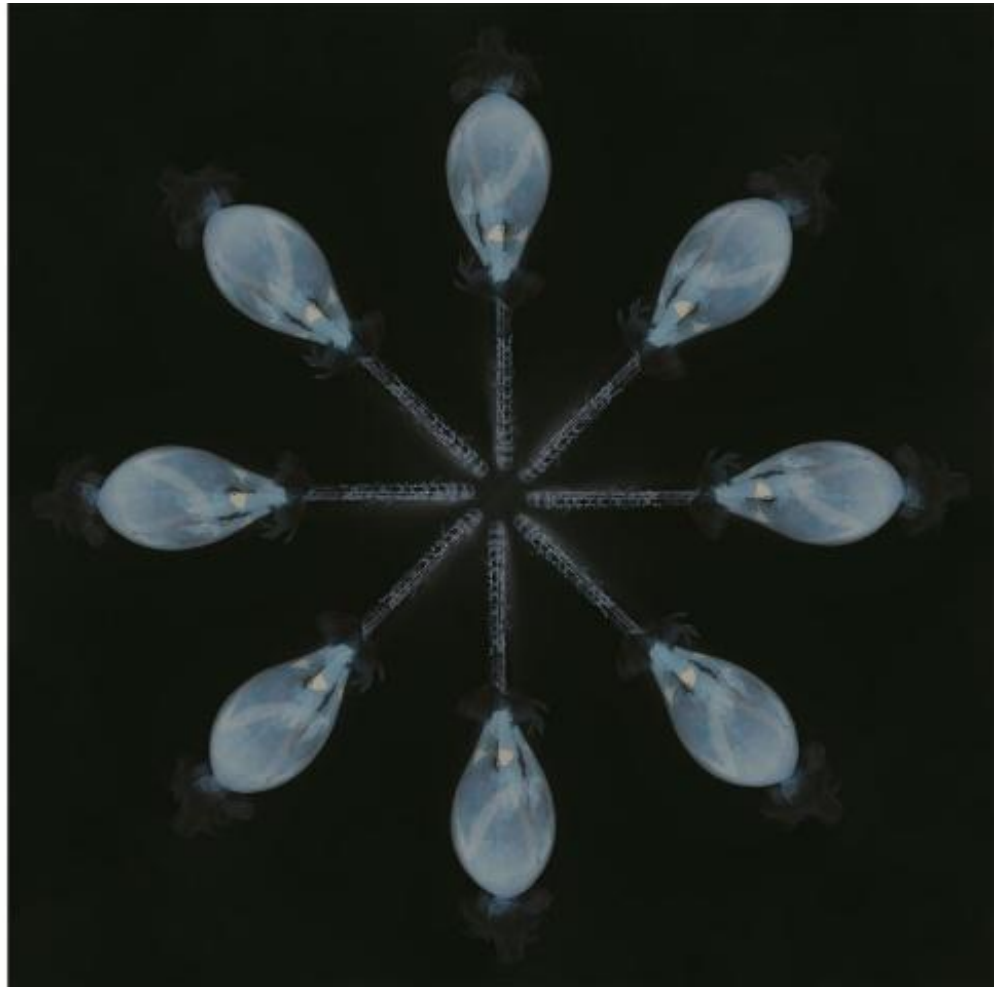
**Img. H10** – Leticia Larín. “*Terra é sangue do índio*” (*Dona Damiana*): *kurusu tumular / terra indígena*, 2020-22. Corpo impresso em acrílica sobre sacos para grãos costurados; madeira coletada em Dourados (MS/BR), cana-de-açúcar do quintal do rezador Kaiowá Roberto Chipé (Aldeia Jaguapiru, RID), arame e fio encerado, 180 x 100 x 6 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. H11** – Leticia Larín. *Ramais da Dependência (Malhas da Servidão)*, 2020. Saco de cabaz alimentar indígena oferecido por Dona Dina na RID, 77 x 50 cm. Díptico junto à imagem a seguir, acima vê-se a frente e o verso da peça. Coleção da artista. Fonte: própria.

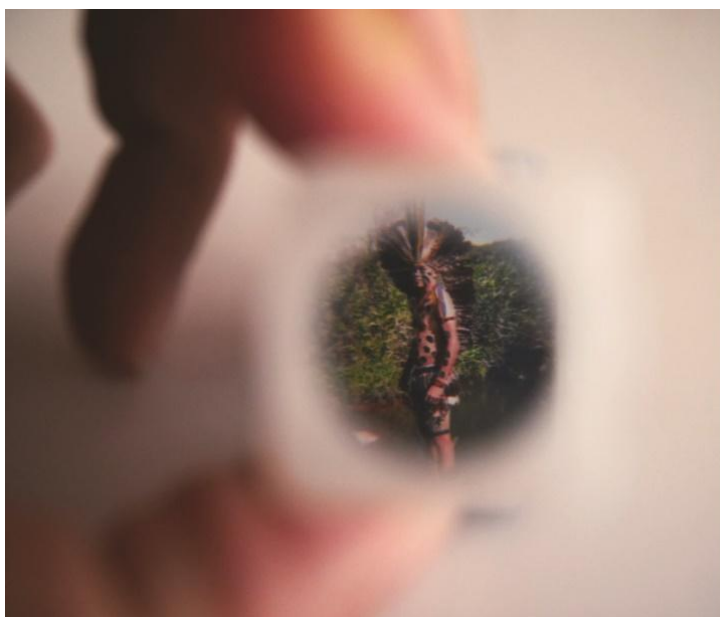


**Img. H12** – Leticia Larín. *Ramais da Independência (Malhas da Liberdade)*, 2020. Instalação com saco de rafia desfeito, dimensões variáveis. Díptico junto à imagem anterior. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. H13** – Kunhã Ysapy e Leticia Larín. *Objeto Turístico (Meu Mbaraka), Sujeito Sagrado*, 2020-22.

Fotografia em caixa de luz e impressão sobre tecido, 38,9 x 29,2 cm e 77,8 x 77,8 cm. Díptico desenvolvido a partir de *mbaraka* feito por Kunhã Ysapy e ofertado a Larín. Coleção da artista. Fonte: própria.

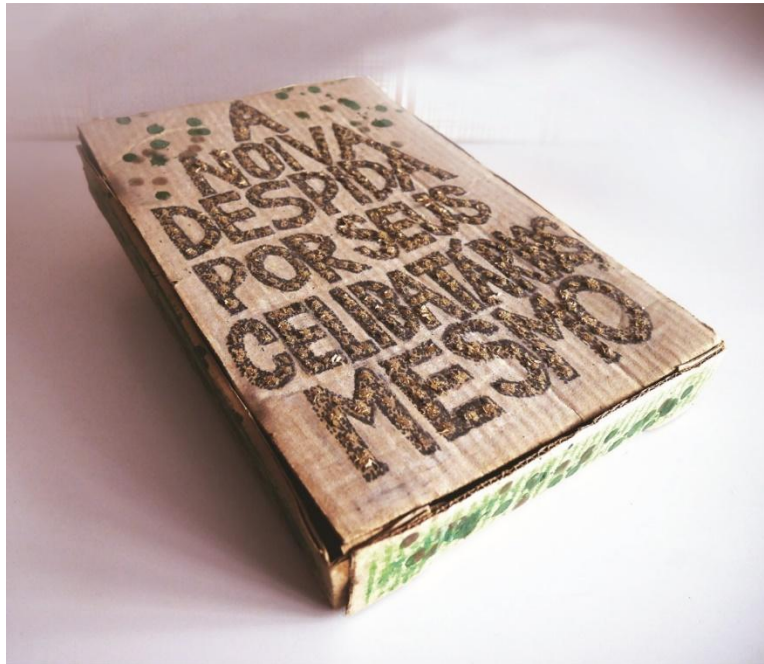


**Img. H14** – Ariel Kowé, Kunhã Ysapy e Leticia Larín. *O Espírito do Jaguar Azul*, 2020-23. Monóculo em plástico com fotografia, 2 x 4 x 4,5 cm. Coleções do e das artistas. Fonte: própria.



**Img. H15** – Leticia Larín e Roberto Chipe. *Fuuu... (Sopro) Tááá: Marãny*, 2020-24. Vídeo, 13 min 36 s. Coleção da artista e do rezador. Fonte: própria.

**G.2) Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani**



**Img. X1** – Leticia Larín. *Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani*, 2020. Erva-mate, caneta marcadora, giz de cera e giz de cera derretido sobre cartão, aproximadamente 5 x 22 x 33 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X2** – Leticia Larín. *Araara diadia*, 2020-24. Caneta pincel para caligrafia e tecido pintado com tinta para tecido sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X3** – Leticia Larin. *A Santa Ceia*, 2020. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X4** – Leticia Larin. *Xerox a cores do RG de uma Kunhã (contratempos que a gente branca não conhece)*, 2020. Lápis de cor e grafite sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X5** – Leticia Larin. *Saia indígena de Kunhã Ysapy*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X6** – Leticia Larin. *Meu meio de transporte em Dourados (Caloi Poti)*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X7** – Leticia Larín. *Monumentos em Itaporã*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X8** – Leticia Larín. *“Carcaça” da FUNAI na RID*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X9** – Leticia Larín. *Vila Olímpica Indígena*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X10** – Leticia Larín. *Casa abandonada onde já viveu um capitão*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X11** – Leticia Larín. *Comitê de ajuda da Igreja Metodista Unida (USA)*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X12** – Leticia Larín. *Indígena na sarjeta cutucando um copo com uma colher*, 2020. Grafite e lápis de cor sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X13** – Leticia Larin. *Rap indígena e feminismo*, 2020. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X14** – Leticia Larin. *Família Kaiowá e Guarani*, 2020. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X15** – Leticia Larín. *Rondon - Tapiri (Armadilha)*, 2020. Impressão digital e caneta permanente sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



Rondon ao lado de tapiri para atrair índios  
 Rondon tomando nota entre os índios Kepkiriwát  
 Benjamin Rondon | Emanuel Silvestre do Amarante  
 Acervo Museu do Índio/Funai

FREIRE, Carlos Augusto da Rocha – Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena.  
 Brasília: Agravideo, 2009. ISBN 978-85-61467-05-0. pp. 50-51.

**Img. X16** – Leticia Larín. *Tapiri: armadilha para indígenas*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X17** – Leticia Larín. *Kunhã Ysapy e mandiocas de sua roça de quintal*, 2020-24. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



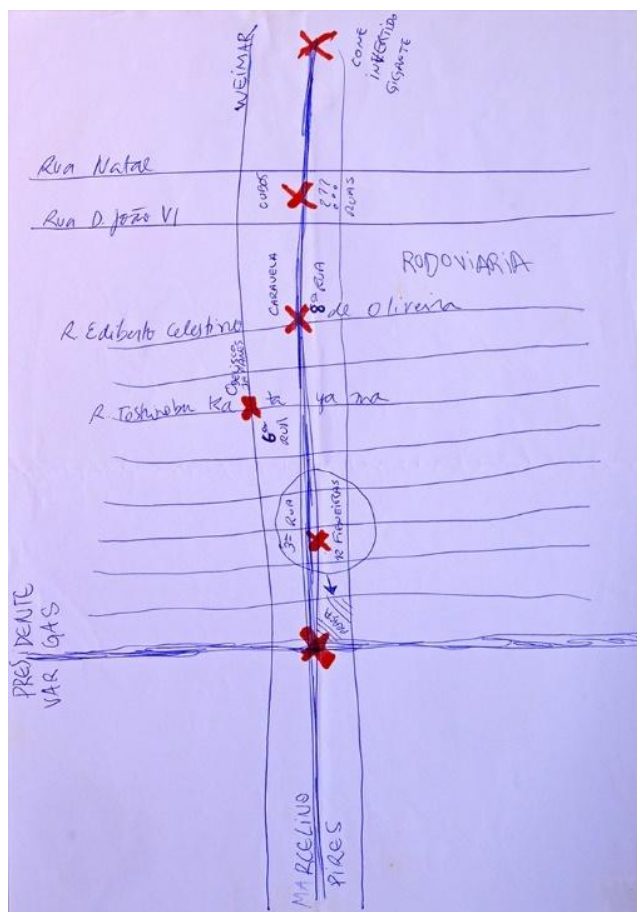
**Img. X18** – Leticia Larín. *Folha de planta de mandioca do quintal de Kunhã Ysapy*, 2020-24. Folha em galho de mandioca sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X19** – Leticia Larín. *Casca de mandioca retirada por Kunhã Ysapyt, 2020-24*. Casca de mandioca sobre TNT sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X20** – Leticia Larín. *Mandioca é raiz ancestral, 2020-24*. Grafite, guache e vestígio de mandioca em terra sobre tecido em algodão sobre papel perfurado, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X21** – Leticia Larin. Mapa com localização de monumentos em Dourados utilizado durante a instalação de bandeiras, 2020. Caneta esferográfica e caneta permanente sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X22** – Leticia Larin. Jeguaka a servir de referência ao a constar no mo-nu-mento, 2020-24. Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



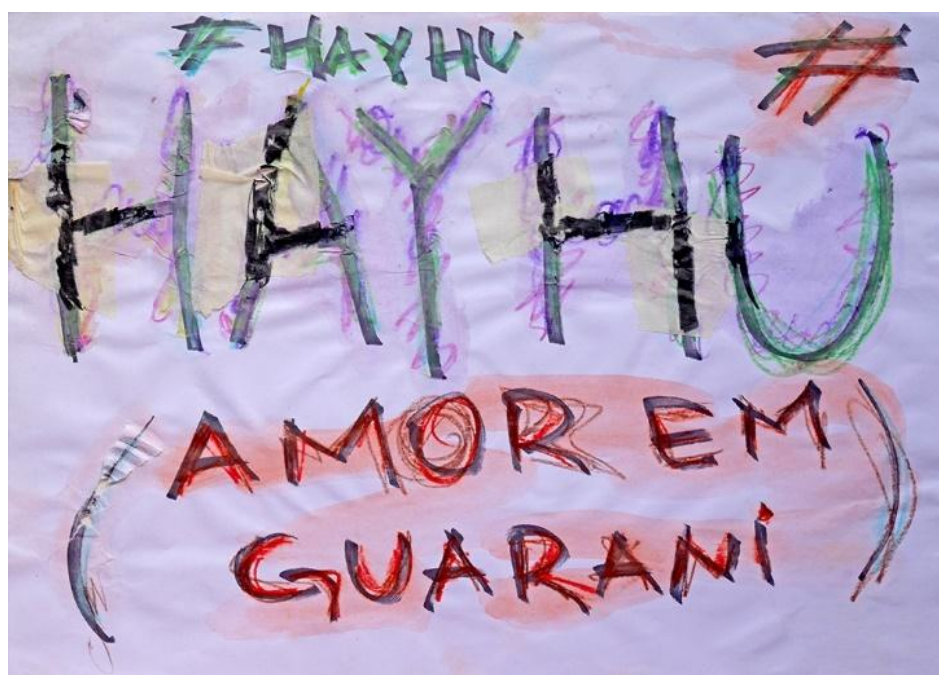
**Img. X23** – Leticia Larín. *“Paninhos velhos” que inspiraram o meu morcego em pneu, 2024.* Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X24** – Leticia Larín. *Entrevista por videochamada com Ilson “Boca” (aposentado que trabalhou no Museu Histórico de Dourados) em 28 de março de 2020, 2020.* Grafite e lápis de cor sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X25** – Leticia Larín. *Projeto da filha de Ilson Venâncio, Flora, junto ao meu mbaraka*, 2020-24. Saco de pão sobre papel e impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. X26** – Leticia Larín. *Hayhu (mbarayhu)*, 2020. Caneta permanente, lápis de cor e fita cola sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH1** – Leticia Larin. *Ervas daninhas para comer coletadas com Cajetano Vera*, 2020-24. Ervas daninhas coletadas na RID sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH2** – Leticia Larin. *Mbaraka mberingela*, 2021. Impressão digital recortada e embebida em beringela sobre papel, 29,7 x 21 cm cada. Díptico. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH3** – Leticia Larín. *Marco Presidente Getúlio Vargas*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH4** – Leticia Larín. *Marco Presidente Getúlio Vargas (homenagem)*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.

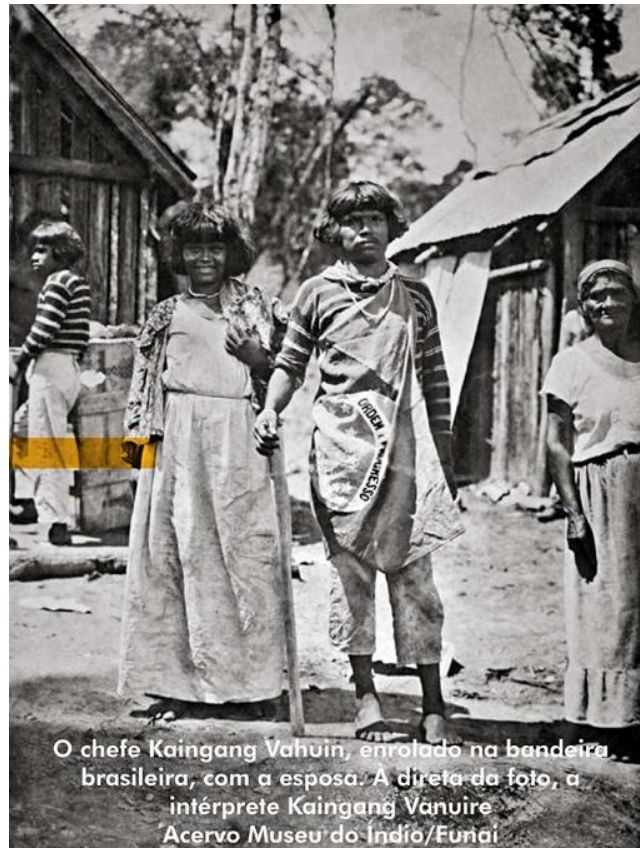


Img. XH5 – Leticia Larín. *Marco Presidente Getúlio Vargas (testamento político)*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



Nota de 1000 (Mil) Cruzeiros com o Marechal Cândido Rondon

Img. XH6 – Leticia Larín. *Nota de 1000 (Mil) Cruzeiros com o Marechal Cândido Rondon*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



FREIRE, Carlos Augusto da Rocha – Rondon: a construção do Brasil e a causa indígena. Brasília: Abravideo, 2009. ISBN 978-85-61467-05-0. pp. 76-77.

**Img. XH7** – Leticia Larín. *Ideia de como intervir em estátuas com bandeiras*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH8** – Leticia Larín. *Um Dia do Índio em minha infância*, 2024. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**KURUSU** tumulares na retomada Apyka'i,  
de Dona Damiana

(<https://cimi.org.br/2016/05/38486/>)



**CRUZES** tumulares (cristãs?) no cemitério  
da Reserva Indígena de Dourados

([https://www.google.pt/maps/@-22.1889795,-54.8168257,3a,15y,252.42h,85.25t/data=!3m6!1e1!3m4!1shgWHw19GX\\_OIQ111T5jDoQ!2e0!7!13312!8!6656](https://www.google.pt/maps/@-22.1889795,-54.8168257,3a,15y,252.42h,85.25t/data=!3m6!1e1!3m4!1shgWHw19GX_OIQ111T5jDoQ!2e0!7!13312!8!6656))

**Img. XH9** – Leticia Larín. *Kurusu (cruzes) tumulares*, 2020-22. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm.  
Coleção da artista. Fonte: própria.



**Dona Damiana**

(foto: da Priscila Anzoategui:  
<https://racismoambiental.net.br/2017/07/09/como-soprinate-dona-damiana-como-soprir/>)

**Img. XH10** – Leticia Larín. *Dona Damiana*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm.  
Coleção da artista. Fonte: própria.



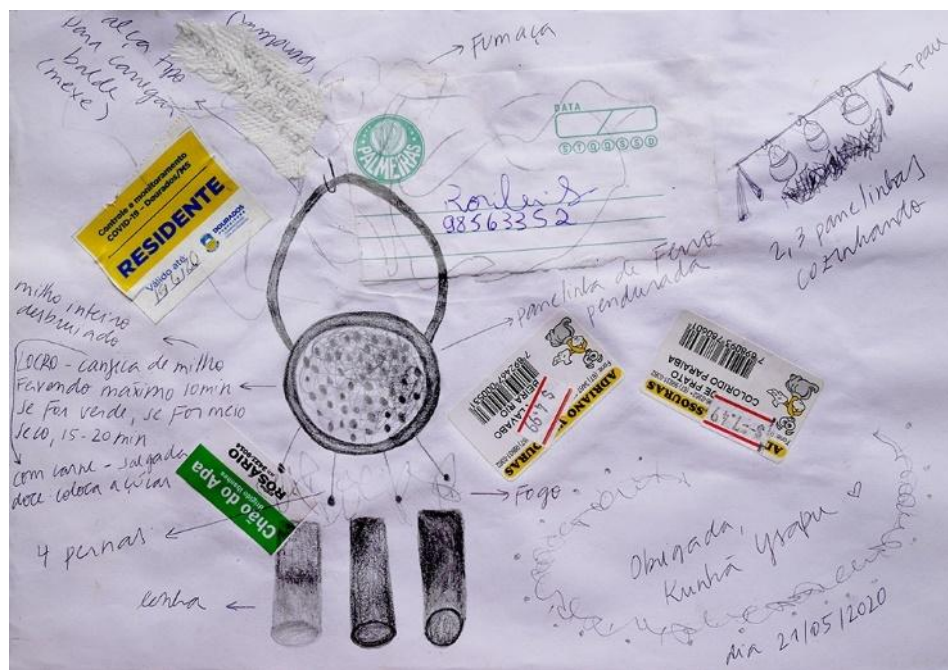
**Img. XH11** – Leticia Larín. *Chiru Kurusu*, 2020-22. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



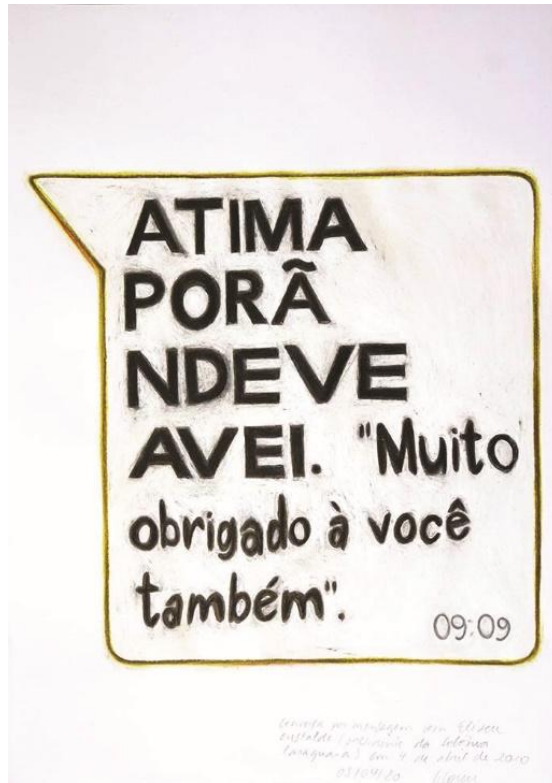
**Img. XH12** – Leticia Larín. *Óga guasu de Dona Tereza*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



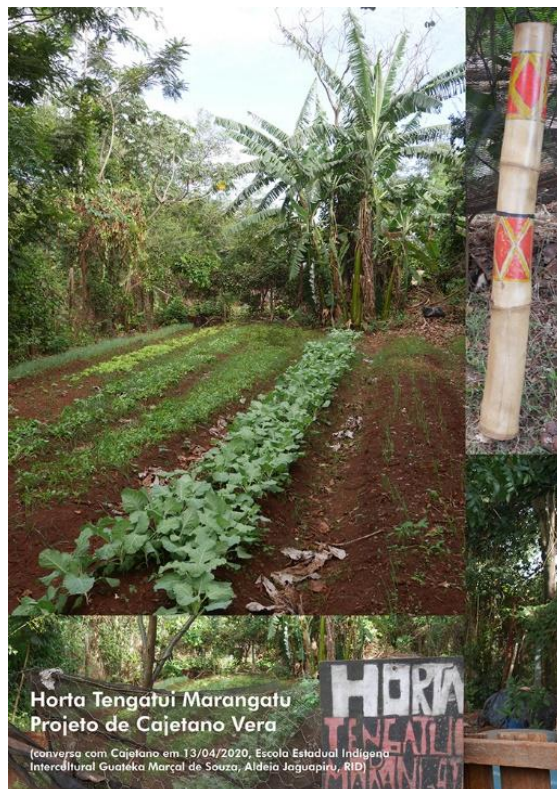
**Img. XH13** – Leticia Larin. *Restos duma fogueira na óga guasu de Dona Tereza, 2020-24.* Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH14** – Leticia Larin. *Réplica do desenho de Kunhã Ysapy com locro no fogo, 2020-24.* Autocolantes coletados em Dourados, papel escrito por Rosilei, caneta esferográfica, grafite e guardanapo sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH15** – Leticia Larin. *Conversa por mensagem com Elizeu Cristaldo (presidente da Colônia paraguaia) em 4 de abril de 2020, 2020.* Látex de cor sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH16** – Leticia Larin. *Horta Tengtui Marangatu, 2020-24.* Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH17** – Leticia Larín. *Banco de Sementes Crioulas*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH18** – Leticia Larín. *Livro de registro feito por Maria*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH19** – Leticia Larín. *Kokwe coletiva de milho saboró*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH20** – Leticia Larín. *Milho saboró e milho híbrido*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



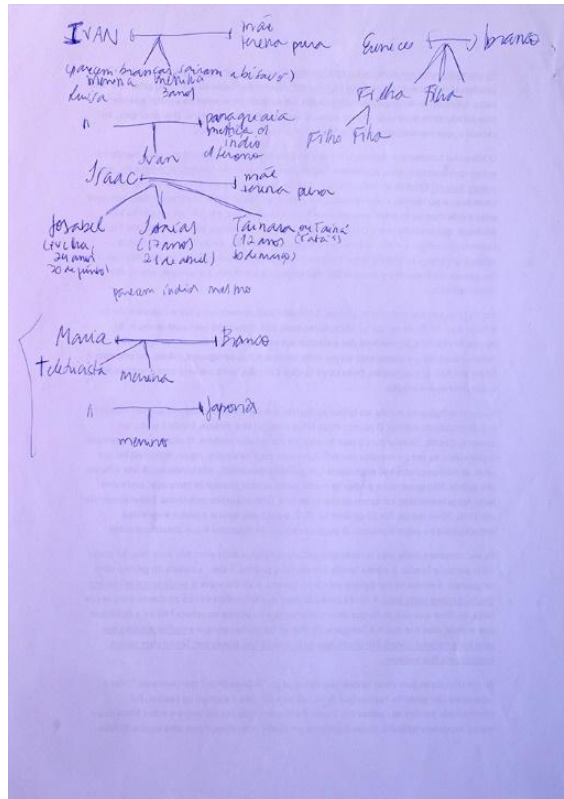
**Img. XH21** – Leticia Larín. *Três gerações Ávila: Dona Dina, Nelson e Ivan*<sup>154</sup>, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



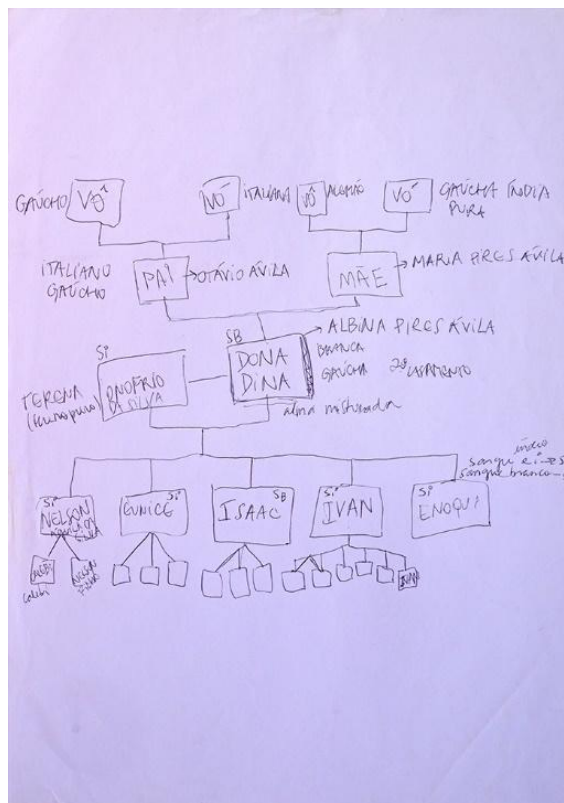
**Img. XH22** – Leticia Larín. *Esboço de um monumento às três gerações Ávila*, 2020. Caneta esferográfica sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.

---

<sup>154</sup> No final dos apêndices estão duas dessas imagens sem texto, para serem utilizadas como capa e contracapa desta tese.



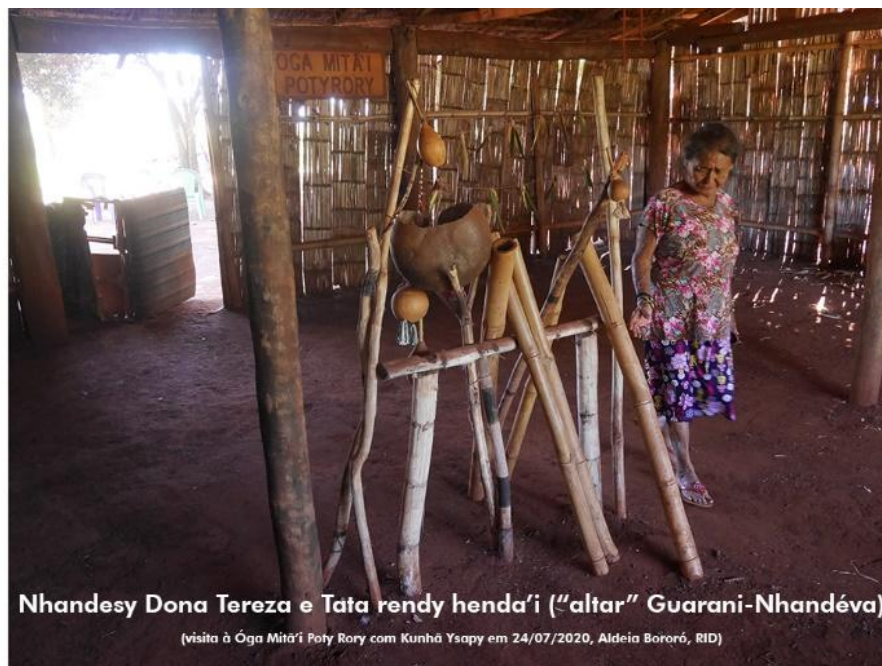
Img. XH23 – Leticia Larin. *Estudo sobre a árvore genealógica de Dona Dina*, 2020. Caneta esferográfica sobre papel reutilizado, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



Img. XH24 – Leticia Larin. *Árvore genealógica de Dona Dina*, 2020. Caneta esferográfica sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH25** – Leticia Larín. *Nhanderu Kaiowá Chipe e sua esposa Nhandéva Sílvia*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH26** – Leticia Larín. *OGA MiTÃ'I POTY RORY*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH27** – Leticia Larín. *Retrato de Dona Tereza no museu da Escola Guateka*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH28** – Leticia Larín. *Retrato de Seu Guilherme no museu da Escola Guateka*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Chipe orando sobre cinzas de óga pysy na Aldeia Jaguapiru (RID)  
Foto: povos Kaiowá e Guarani**

(<https://cimi.org.br/2019/07/incendio-destroi-casa-de-reza-guarani-kaiowa-na-reserva-de-dourados/>)

**Img. XH29** – Letícia Larín. *Chipe rezando pelo incendio de uma óga pysy*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Caricatura de Getúlio de Oliveira,  
Liderança Guarani Kaiowá, já atuou como  
capitão da Reserva Indígena, faz parte do  
Conselho Continental dos Povos Indígena.**

(visita ao Museu Guateka com Ivan Ávila em 15/06/2020,  
E.E.I.E.M.I. Guateka Marçal de Souza, Aldeia Jaguapiru, RID)

**Img. XH30** – Letícia Larín. *Retrato de Seu Getúlio no museu da Escola Guateka*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH31** – Letícia Larín. *Desenho de Kunhã Ysapy sobre a sua cultura*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH32** – Letícia Larín. *Missão Evangélica Caiuá na RID*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH33** – Leticia Larín. *Silvia e Chipe*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Silvia Reginaldo, Alexandre Martins,  
Ilson Venâncio e Roberto Arce Isnard**

(visita à casa de Silvia e Chipe com Ilson Boca e Alexandre em 08/05/2020, Aldeia Jaguapiru, RID)

**Img. XH34** – Leticia Larín. *Minha primeira visita à casa de Chipe e Silvia com Alexandre e Ilson*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH35** – Leticia Larín. *Dona Tereza e Kunhã Ysapy tocando o takwapu*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**mg. XH36** – Leticia Larín. *Facção de Rosilei Souza*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH37** – Leticia Larin. *Taquarais e taquarinhas*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH38** – Leticia Larin. *Colar com semente olho de boi que ganhei de Chipe*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH39** – Leticia Larín. *Remédio feito por Chipe com o pau-brasil de sua farmácia, 2020-24.* Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH40** – Leticia Larín. *Mandioca na kokwe de Rose, 2020-24.* Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



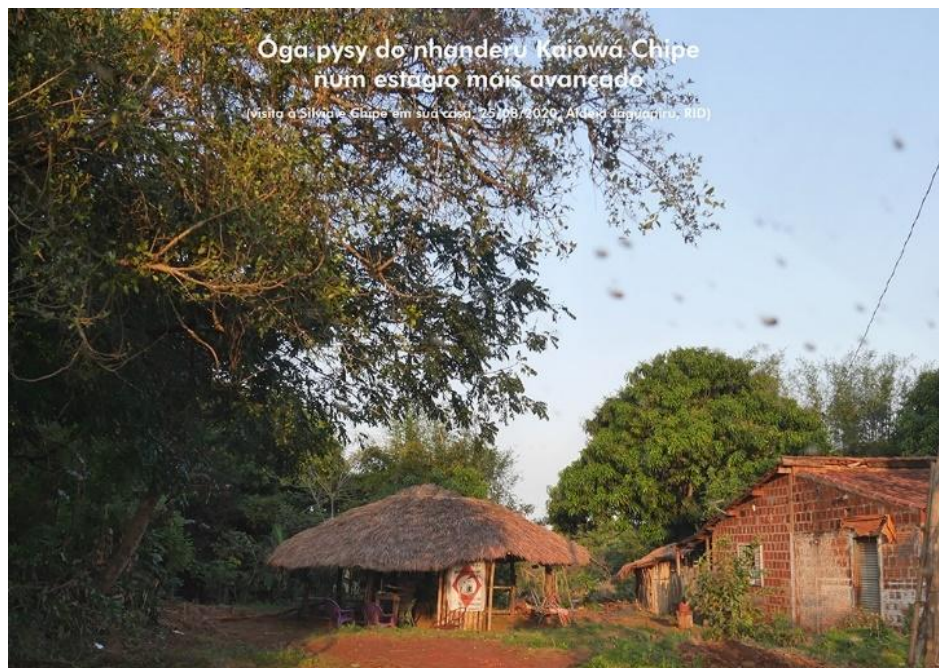
**Img. XH41** – Leticia Larín. *Diadema em bambu*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



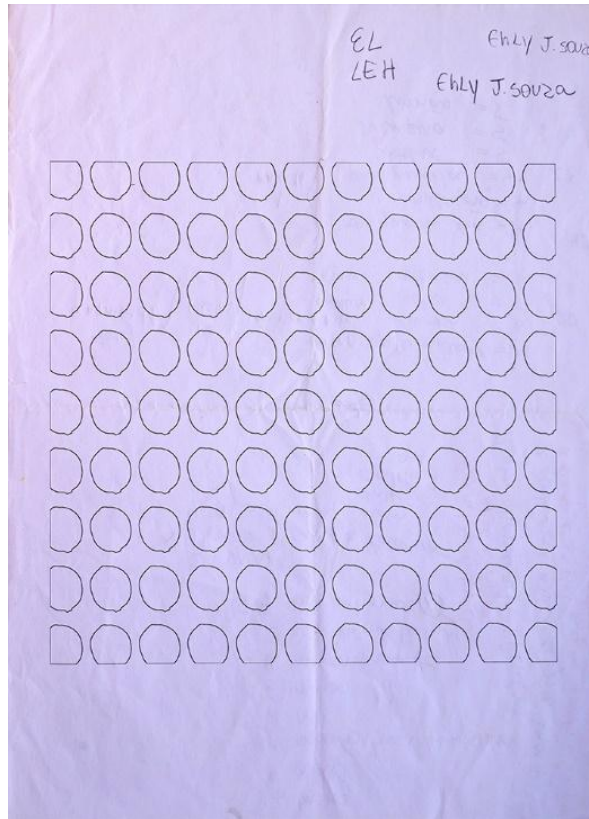
**Img. XH42** – Leticia Larín. *Balaio em taquara*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH43** – Leticia Larín. *Construção da ógã pisy de Chipe*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH44** – Leticia Larín. *Ógã pisy de Chipe num estágio mais avançado*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH45** – Leticia Larín. *Padrão de limão para máscaras de proteção contra a COVID-19*, 2020. Impressão digital e caneta esferográfica sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH46** – Leticia Larín. *Tata rendy henda'i*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH47** – Leticia Larín. *OGA MiTÃ'I POTY RORY*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH48** – Leticia Larín. *Chicha*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH49** – Letícia Larín. *Urucum na casa de Kunhã Ysapy*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH50** – Letícia Larín. *Pigmento e tinta, de urucum, preparado e feita por Kunhã Ysapy*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH51** – Leticia Larín. *Pigmento e tinta de urucum*, 2020. Urucum sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



### **Dona Tereza fazendo jeovasa e “assim”**

(visita à Óga Mitã'i Poty Rory com Kunhã Ysapy em 24/07/2020, Aldeia Bororó, RID)

**Img. XH52** – Leticia Larín. *Dona Tereza fazendo jeovasa e “assim”*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH53** – Leticia Larín. *Kunhã Ysapy pensando sobre o monumento aos Kaiowá e Guarani para Lisboa*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH54** – Leticia Larín. *Amuleto.bichinho de Kunhã Ysapy*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
COMARCA DE DOURADOS  
TABELIÃO

Dr. Alceu Soares Aguiar  
OFICIAL

TABELIÃO AGUIAR - 1º OFÍCIO NOTAS E REGISTRO DE IMÓVEIS  
Rua João Rosa Goes, 605 - Centro - Dourados / MS - CEP: 79804-020 - Fone: (67) 3416-9200

**SELO DIGITAL ADQ14606-012-NOR**

Data: 12/08/2020  
Ato: 346 - a) Certidão ou traslado, incluindo a busca

Emolumento	Furjec/Funadep/Feadm-MS	
RS 29,00	RS 8,70	
ISSQN	Selo	Valor Total
RS 1,45	RS 1,50	RS 40,65

<http://www.tjms.jus.br/corregedoria/selos/pesquisaSelo.php>

**CERTI**

**CERTIFICADO** a pedido verbal de parte interessada que revendo neste Cartório os livros de Registro Geral de Imóveis desta Comarca, neles constatei as fls.61 do livro 3-AS a transcrição das transmissões, em seu inteiro teor., a seguir descrito; **ANO;1966. Nº DE ORDEM;31.675** (Trinta e um mil seiscentos setenta e cinco) T.anterior não há deste Registro. **DATA;25/fevereiro;CIRCUNSCRIÇÃO;Dourados. DENOMINAÇÃO OU RUA E NUMERO DO IMÓVEL;Rural uma área de terras neste município, para o Posto Indígena horta Barbosa;-CARACTERISTICOS E CONFRONTAÇÕES;"** Uma area de terras com **3.539 has**(três mil Quinhentos e trinta e nove hectares), situado neste município, achando-se os respectivos marcos colocados; o MPI esta cravado junto a barra do correjo jagua-piru, no correjo Laranja Doce, e a 1.500,65 metros do MPI, ao rumo de 5°21'NE; o MPI, esta cravado a 6.421,00 metros do MP II. Ao rumo de 40°07'NW, MP II esta cravado a 412,00 metros do MP II, ao rumo de 85°51'NW, MP III, esta cravado a 301,10 metros do MP IV, ao rumo de 80°58'SW, o MP IV esta cravado a 3.870,0 metros do MP V, ao rumo de 85°23'NW, o MP V, esta cravado a 1.245,60 metros do MP VI, ao rumo de 57°29'SW, o MP VI esta cravado a 6°10'SW, e a 1.560,30 metros do MP VII, o MP VII esta cravado a 2.240,00 metros do MP VIII, ao rumo de 62°53'SE, o MP VIII esta cravado a 1.850,00 metros do MP IX ao rumo de 10°53'SE, o MP IX esta cravado a 705,80 metros do MP X, ao rumo de 47°04'SE, o MP X esta cravado a 656,95 metros do MP XI, ao rumo de 3°55'SW, o MP XI esta cravado a 290,30 metros do MP XII, ao rumo de 70°14'NE, o MP XII esta cravado a 203,50 metros do MP XIII, ao rumo de 24°41'NE, o MP XIII esta cravado a 2.572,70 metros do MP XIV, ao rumo de 32°04'NE, o MP XIV esta cravado a 249,90 metros do MP XV, ao rumo de 88°56'SE, o MP XV esta cravado a 1.410,60 metros do MP XVI ao rumo de 26°54'SE, o MP XVI esta cravado a 269,00 metros do MP XVII ao rumo de 47°09'SE, o MP XVII esta cravado junto a cabeceira do correjo Jagua-Pirú, em diversos rumos e distâncias do MPO, serve de divisa entre os MP XVII e MPO o correjo Jagua-pirú desde a sua cabeceira ate sua barra no correjo Laranja Doce, como tudo do memorial e planta que ficam arquivados na Delegacia Especial de terras e colonização em Campo Grande, Mato Grosso;-Eu Pedro Gomes de Souza, Oficial substituto do Registro, fiz escrever, subscrevi e assino. Dourados, 25/02/1966;- **NOME; DOMICILIO E PROFISSÃO DO ADQUIRENTE ;-POSTO INDIGENA HORTA BARBOSA,** neste município;- **NOME DOMICILIO E PROFISSÃO DO TRANSMITENTE; O ESTADO DE MATO GROSSO ;-TITULO;** definitivo de propriedade;- **FORMA DO TITULO; DATA E SERVENTUÁRIO ;** titulo definitivo de propriedade expedido em 26/novembro/1965, pela Delegacia especial de terras e colonização em Campo Grande, assinado pelo sr. Governador Dr. Fernando Correa da Costa e pelos secretarios;- **VALOR DO CONTRATO ;** não consta;- **CONDIÇÕES DO CONTRATO ;** não há;- **AVERBAÇÕES;** nada consta;- **NADA MAIS ;** É o que me foi requerido. O referido é verdade e dou fé. Dada e passada nesta cidade e Comarca de Dourados Estado de Mato Grosso do Sul, aos doze (12) dias do mês de agosto (08) do ano dois mil e vinte (2020) Eu Es (Elvio Pissurno Rodrigues) digitei, e, Eu Es Oficial substituto do Registro, fiz digitar, conferi, subscrevi e assino. **"VÁLIDO SOMENTE COM O SELO DE AUTENTICIDADE"**

OFICIAL SUBSTITUTO DO RGI

Rua João Rosa Goes, 605 - CEP 79.804-020 - Cx. Postal 154 - Dourados - MS  
Fone (67) 3416-9200 - Fax (67) 3421-5686

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL



COMARCA DE DOURADOS

**TABELIONATO AGUIAR**

*Bel. Alceu Soares Aguiar*  
1º TABELIÃO

**REGISTRO DE IMÓVEIS**  
CGC 15.469.240/0001-07

*Alceu Baggio Aguiar*  
SUBSTITUTO

Rua João Rosa Goes, 605 - Fone (067) 422-5377 - Cx. Postal, 154 - Dourados - Mato Grosso do Sul


C E R T I D ã O

C E R T I F I C O a pedido verbal de parte interessada que revendo neste Cartório os Livros de Registro Geral de Imóveis desta Comarca, neles constatei às folhas nº 123 do livro 3-AP, a seguinte transcrição das transmissões, em inteiro teor, a seguir descrito:- ANO:- 1.965.- Nº DE ORDEM E DE TRANSCRIÇÃO ANTERIOR:- 28.904 (vinte e oito mil novecientos e quatro).- DATA:- Junho- 8.- CIRCUNSCRIÇÃO:- Dourados.- DENOMINAÇÃO OU RUA E NÚMERO:- Rural.- CARACTERÍSTICOS E CONFRONTAÇÕES:- "3.750ha. (três mil setecentos e cinquenta hectares), de terras, reservadas para os Índios Cayuas, situado neste Município e Comarca, no Estado de Mato Grosso com a configuração de um polígono irregular, achando-se os respectivos marcos colocados: 0) 1º, é o mesmo das terras de Jeronimo Gedro do Espírito Santo, achando dito colocado na Cabeceira da vertente denominada Sanga Puitã; o 2º, comum a outro marco das terras de Jeronimo Gedro e a 364 metros do 1º ao rumo de 73ºNE; o 3º também comum ao outro marco das terras de Jeronimo Gedro, situado a borda da mata a 1.100 metros do 2º, ao rumo de 20ºNE; o 4º a 1.740 metros do 3º, ao rumo de 0º01'NE; o 5º a 9.330 metros do 4º ao rumo de 89º59'NO; o 6º a 4.180 metros do 5º ao rumo de 0º01'SO; o 7º é o mesmo das terras de Jeronimo Gedro a 8.100 metros do 6º ao rumo de 89º59'SE; ficando o 7º marco a 1.400 metros do 1º ao rumo de 22ºNE; Como tudo consta do memorial e planta que ficam arquivados na Diretoria de Terras e Obras Públicas em Cuiabá, em 1º de Abril de 1.940".- Eu Pedro Gomes de Souza, Oficial Substituto do Registro, fiz escrever, subscrevi e assino.- Dourados, 8 de Junho de 1.965.- (a) Pedro Gomes de Souza-Oficial Substº do Registro.- NOME, DOMICÍLIO, PROFISSÃO, ESTADO E RESIDÊNCIA DO ADQUIRENTE:- GOVERNO FEDERAL - PARA PATRIMÔNIO INDÍGENA.- NOME, DOMICÍLIO, ESTADO E PROFISSÃO DO TRANSMITENTE:- O ESTADO DE MATO GROSSO, representado pelo Bel. Julio Strubing Muller, Interventor Federal no Estado de Mato Grosso.- TÍTULO DE TRANSMISSÃO:- Definitivo de propriedade.- FORMA DO TÍTULO, DATA E SER-

**TABELIONATO AGUIAR - 1º OFÍCIO NOTAS E REGISTRO DE IMÓVEIS**  
 Rua João Rosa Góes, 605 - Centro - Dourados / MS - CEP: 79804-020 - Fone: (67) 3416-9200

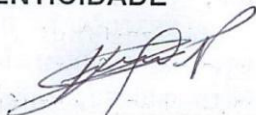
**SELO DIGITAL ADQ14605-682-NOR**

Data: 12/08/2020  
 Ato: 346 - a) Certidão ou traslado, incluindo a busca

Emolumento	Funjec/Funadep/Feadmp-MS	
RS 29,00	RS 8,70	
ISSQN	Selo	Valor Total
RS 1,45	RS 1,50	RS 40,65

<http://www.tjms.jus.br/corregedoria/selos/pesquisaSelo.php>

SERVENTUÁRIO:- Título definitivo de propriedade expedido em 1º de Abril de 1.940, pelo Estado de Mato Grosso, conforme certidão expedida em 25- de Maio de 1.965.- VALOR DO CONTRATO:- Não consta.- CONDIÇÕES DO CONTRATO:- Não há.- AVERBAÇÕES:- Nº 01- 28.904, de 30/01/92, nos termos do Of. nº 040/SUAF, de 17/01/92, assinado pelo Dr. José Jaime Moreira-Superintendente de Assuntos Fundiários-SUAF/FUNAI, instituído de documento-comprobatório (arquivado neste Cartório), procede-se esta averbação para constar que "Área Indígena Caarapó", localizada no Município e Comarca de Caarapó-MS., com a superfície demarcada de 3.594,4153ha.(três mil e quinhentos e noventa e quatro hectares, quarenta e um ares e cinquenta e quatro centiares), e perímetro de 25.741,60 metros, foi homologada através do Decreto nº 250, de 29 de Outubro de 1.991, publicado no D.O. U. de 30-10-91., Tal área encontra-se registrada na Comarca de Caarapó-conforme matrícula 6.594, fichas 01vº e 02vº, de 27 de Dezembro de 1991 Trata-se de terras de posse imemorial e tradicional do Grupo Indígena - Kayowá, sendo-lhes destinado o usufruto exclusivo das riquezas do solo, dos rios, dos lagos e de todas as utilidades nelas existentes, sendo bens inalienáveis, inusucapíveis e indisponíveis da União Federal, e que não podem ser objeto de arrendamento, desapropriação (salvo o previsto no artigo 20), ou qualquer negócio jurídico que restrinja o pleno exercício da posse direta pela Comunidade Indígena, em conformidade com os artigos 18 parágrafo 1º, 19 parágrafo 1º, 22 e único, 23 e 24 parágrafos 1º e 2º, e 38 da lei nº 6.001, de 19 de Dezembro de 1.973, e com os artigos 20- item XI 231 e seus parágrafos da Constituição Federal.-/Dourados, 30 de Janeiro de 1.992.- Eu Lívete Viana da Silva, Esc. Juramentada.-;-**NADA MAIS.** É o que me foi requerido. O referido é verdade e dou fé. Dada e passada nesta cidade e Comarca de Dourados, Estado de Mato Grosso do Sul, aos doze(12) dias do mês de agosto(08) do ano de dois mil e vinte(2.020). Eu 8 (Elvio Pissurno Rodrigues) a digitei, e Eu 7 Oficial Substituto do Registro, a fiz digitar, conferi, subscrevi e assino. **"VÁLIDO SOMENTE COM O SELO DE AUTENTICIDADE"**





**Img. XH58** – Leticia Larín. *Córrego na RID*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH59** – Leticia Larín. *Mata remanescente na RID*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH60** – Letícia Larín. *Kunhã Ysapy e Ariel Kowé*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH61** – Letícia Larín. *Kunhã Ysapy e Ariel Kowé no córrego da RID*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH62** – Leticia Larín. *Kunhã Ysapy e eu com uma pena de arara azul*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH63** – Leticia Larín. *Ariel Kowé e eu saltando entre pedras*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



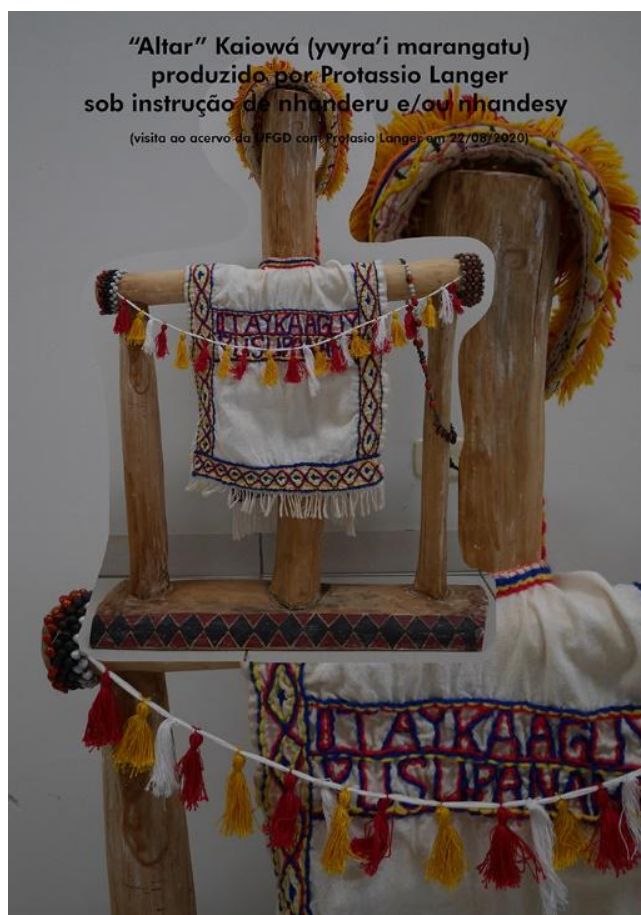
**Img. XH64** – Leticia Larín. *Produção da minha roupa de Jaguar Azul*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH65** – Leticia Larín. *Arco de autoria de Roberto Chipe*, 2020-24. Impressão digital sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH66** – Leticia Larín. *"Altares" Kaiowá (yvyra marãngatu)*, 2020-22. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



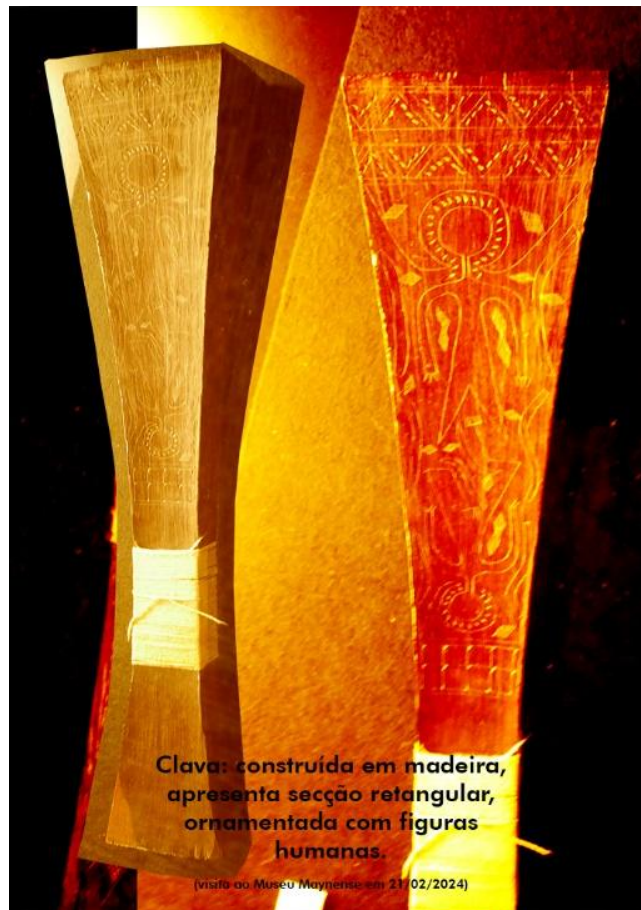
**Img. XH67** – Leticia Larín. *"Altar" Kaiowá (yvyra marãngatu)*, 2020-22. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH68** – Leticia Larín. *Enfeite produzido por Kunhã Ysapy para recordar os galões de água utilizados pelas e pelos Guarani antigas e antigos, 2020-24. Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.*



**Img. XH69** – Leticia Larín. *Chiipe e eu em sua óga pysy, 2020-24. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.*



**Img. XH70** – Leticia Larín. *Clava com incisões antropomorfas*, 2020-24. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.



**Img. XH71** – Leticia Larín. *Paus de chiru*, 2020-22. Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm. Coleção da artista. Fonte: própria.