

QUASE-ETNÓGRAFA-ETC.

RENATA MARQUEZ¹

RESUMO²

A proposta deste ensaio é refletir sobre práticas de aliança que se desdobram a partir do encontro com mestres e mestras integrantes da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG; práticas que incluem conhecimentos não antropológicos, oriundos da área das Ciências Sociais ditas Aplicadas. Tais práticas de aliança, para se tornarem possíveis, devem beneficiar-se da reflexão autocrítica feita dentro da disciplina antropológica acerca dos encontros com aqueles que costumávamos chamar de "outros", por um lado, e podem, por outro, partilhar questões e desafios transversais às diversas disciplinas anfitriãs. A figura da "quase-etnógrafa-etc." pretende dialogar, em contraponto, com a figura do "artista como etnógrafo" do texto de Hal Foster de 1995, por meio da reflexão sobre o papel de professora anfitriã e as reversibilidades, simetrias e colaborações implicadas. A reflexão será conduzida por meio de três episódios no âmbito da UFMG: uma pergunta equivocada; uma proposição bibliográfica; e uma proposição expográfica.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e antropologia; Reversibilidade; Encontro de Saberes; Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

QUASI-ETHNOGRAPHER-ETC.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to reflect on alliance practices that unfold from the meeting with masters members of the Transversal Formation in Traditional Knowledge at UFMG; practices that include non-anthropological knowledge from the area of Applied Social Sciences. Such alliance practices, to become possible, must benefit from self-critical reflection made within the anthropological discipline about meetings with those we used to call "others", on the one hand, and can, on the other hand, share issues and challenges across the various host disciplines. The figure of the "quasi-ethnographer-etc." intends to dialogue, in counterpoint, with the figure of the "artist as ethnographer" of Hal Foster's 1995 text, through reflection on the role of hostess and the reversibilities, symmetries and collaborations involved. The reflection will be conducted through three episodes within the UFMG: a mistaken question; a bibliographical proposition; and an expographical proposition.

KEYWORDS

Art and anthropology; Reversibility; Meeting of Knowledge; Transversal Formation in Traditional Knowledge at UFMG.

QUASI-ETHNOGRAPHE-ETC.

¹ Mestre em Arquitetura, doutora em Geografia (ambos pela UFMG), com pesquisa de pós-doutorado em Antropologia (UFRJ). Membro do grupo de pesquisa Cosmópolis, professora associada da Escola de Arquitetura e Design e professora parceira da Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFMG.

² O artigo foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – e apresentado no VII ReACT.

RÉSUMÉ

Le but de cet essai est de réfléchir sur les pratiques d'alliance qui se développent à partir de la rencontre avec les maîtres membres de la Formation Transversale en Savoir Traditionnel de l'UFMG; des pratiques qui incluent des connaissances non anthropologiques, provenant du domaine des Sciences Sociales Appliquées. De telles pratiques d'alliance, pour devenir possibles, doivent bénéficier d'une réflexion autocritique menée au sein de la discipline anthropologique sur les rencontres avec celles que nous appelions «les autres», d'une part, et peuvent, d'autre part, partager des enjeux et des défis transversaux aux différentes disciplines hôtes. La figure du «quasi-ethnographe-etc.» en revanche, elle entend dialoguer avec la figure de «l'artiste en tant qu'ethnographe» dans le texte de Hal Foster de 1995, en réfléchissant sur le rôle de l'enseignant d'accueil et les réversibilités, symétries et collaborations impliquées. La réflexion se déroulera à travers trois épisodes au sein de l'UFMG: une question équivoque ; une proposition bibliographique ; et une proposition expographique.

MOTS-CLÉS

Art et anthropologie; Réversibilité; Réunion de Savoirs; Formation Transversale aux Savoirs Traditionnels à l'UFMG.

CASI-ETNÓGRAFO-ETC.

RESUMEN

El propósito de este ensayo es reflexionar sobre las prácticas de alianza que se desarrollan a partir del encuentro con maestras y maestros miembros de la Formación Transversal en Saberes Tradicionales de UFMG; prácticas que incluyen conocimientos no antropológico, provenientes del área de las llamadas Ciencias Sociales Aplicadas. Dichas prácticas de alianza, para ser posibles, deben beneficiarse de la reflexión autocrítica realizada dentro de la disciplina antropológica sobre los encuentros con aquellos que solíamos llamar "otros", por un lado, y pueden, por otro lado, compartir problemas y desafíos transversales a las diversas disciplinas anfitrionas. La figura de la "cuasi-etnógrafa-etc." en cambio, pretende dialogar con la figura del "artista como etnógrafo" en el texto de Hal Foster de 1995, reflexionando sobre el papel de la maestra anfitriona y las reversibilidades, simetrías y colaboraciones involucradas. La reflexión se llevará a cabo a través de tres episodios en UFMG: una pregunta equivocada; una proposición bibliográfica; y una proposición expográfica.

PALABRAS CLAVE

Arte y antropología; Reversibilidad; Encuentro de saberes; Formación Transversal en Saberes Tradicionales en la UFMG.

INTRODUÇÃO

O *deslocamento reverso* empreendido pelas mestras e pelos mestres convidado(a)s pelo Núcleo Gestor da Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFMG, e por esta instituição contratado(a)s temporariamente como professore(a)s, é o ponto de partida desta reflexão. Partiremos da situação reversa de deslocamento porque aprendemos que cada mínimo gesto é decisivo para a partilha do sensível. E a reversibilidade do movimento que constitui o gesto colonial por excelência – o deslocamento territorial desbravador – apresenta-se como um potente embaralhamento dos lugares e de suas destinações.

A “partilha do sensível”, noção proposta por Jacques Rancière para discutir o vínculo entre estética e política, implica colocar em questão a redistribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens questionando o “mundo comum” como algo fixo e já partilhado. Em vez disso, entende o comum da comunidade como uma “distribuição polêmica”, um lugar de dissenso, explicando que “A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). E que qualquer atividade estética entendida como novo regime de sensibilidades está na base da noção de política: política e estética se unem como rearranjos da matéria comunitária e produzem, assim, experiências de reconstrução polêmica dos modos de fazer, ver, sentir e dizer.

Nós, professoras que não somos antropólogas e para as quais o deslocamento era premissa e privilégio *do pesquisador* em campo; nós, arquitetas, artistas ou designers do sudeste para quem os campos são mais ou menos raros e demasiadamente breves e que dificilmente teríamos a oportunidade de fazer amigos e amigas no Acre, em Roraima ou no Tocantins; nós, das Ciências Sociais ditas “Aplicadas”, somos contempladas com a reversibilidade do deslocamento protagonizado por mestras e mestres que vêm de muitos cantos do país.

Seu *deslocamento reverso* evidencia sem dúvida uma importante etnografia reversa de nós (elaborada por aqueles que viajam ao nosso encontro, em tempos recentes, mas em continuidade com o olhar reverso que nos tem observado atentamente desde sempre), mas também traz desafios para as práticas sociais “aplicadas” – justamente sobre as possibilidades e os limites de sua aplicação.

Na Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, um campo móvel é o que se desloca para visitar a velha tensão entre o exótico e o familiar. E esses *campos móveis* são vivenciados também por professores e professoras, alunas e alunos de outros cursos que não o de Antropologia. É possível nos aproximarmos da experiência etnográfica –

ou de alguma vivência etnográfica – quando permanecemos sem sair do lugar, ocupando o lugar de anfitriãs?

Logo, nosso encontro com os campos móveis dos mestres e das mestras – campos-que-são-corpos – é simultaneamente um encontro de corpos distantes e um encontro de disciplinas apartadas. Especificamente, discutiremos aqui o encontro da arte, do design e da arquitetura com a antropologia, sob o intuito comum do esforço da multiplicação de escritores, leitores e espectadores de histórias outras.

A proposta deste ensaio é refletir sobre certas práticas de aliança que se desdobram a partir do encontro com esses campos móveis; práticas que incluem conhecimentos não antropológicos, distintos daqueles que fazem operar o diálogo entre antropólogo e nativo, seus métodos e suas metas. Tais práticas de aliança, para se tornarem possíveis, devem ser beneficiadas pela reflexão crítica feita dentro da disciplina antropológica acerca das assimetrias estruturais dos encontros com aqueles e aquelas que fomos treinados a chamar de “outros” e, acredita-se, podem compartilhar questões e desafios transversais às diversas disciplinas anfitriãs.

A FIGURA DA QUASE-ETNÓGRAFA-ETC.

A figura da “quase-etnógrafa-etc.”, que dá título a este ensaio, pretende dialogar em contraponto com a conhecida figura do “artista como etnógrafo” do texto de mesmo nome do crítico de arte norte americano Hal Foster, de 1995. Foster resgata de outro texto, “O autor como produtor”, de Walter Benjamin, de 1934, uma reflexão sobre as possibilidades de “solidariedade na prática material, não no tema artístico ou na atitude política” no final do século XX, quando enxerga haver surgido um novo paradigma estruturalmente semelhante ao antigo modelo do autor como produtor: o artista como etnógrafo (FOSTER, 2014 [1995], p. 159).

Foster problematiza a aposta da arte no “outro étnico” como campo de trabalho (relação cultural), em substituição ao proletariado, elemento do paradigma de Benjamin (relação econômica), estabelecendo que essa aposta é mais arriscada do que promissora e que produz sobretudo uma coleção do que chama de “arte quase-antropológica” (FOSTER, 2014 [1995], p. 165). Diante dessa coleção, ele pergunta: “Até que ponto os resultados podem ser verdadeiramente interdisciplinares?” (FOSTER, 2014 [1995], p. 171), defendendo “a obra paraláctica que procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro” (FOSTER, 2014 [1995], p. 184).

De fato, a reversibilidade é a base para a recente etnografia e o desequilíbrio de poder na relação é sempre risco iminente. Entretanto, algumas atualizações podem ser

feitas. Se, em vez de enquadrar o enquadrador, o que preservaria o lugar do autor/artista, decidimos, como escreveu Judith Butler, enquadrar o enquadramento? Segundo ela, “Questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível” (BUTLER, 2015, p. 24).

Para sermos capazes de propor e exercitar modos de “solidariedade na prática material” torna-se fundamental questionar as molduras, as posições estáticas inerentes a elas e os processos de representação que as produzem; rejeitar as molduras “que atuam para diferenciar as vidas que podemos apreender daquelas que não podemos” (BUTLER, 2015, p. 17).

Em seu artigo, Foster utiliza o prefixo *quase*-antropológica de modo pejorativo. Entretanto, aquele debate antropológico de 25 anos atrás parece não dar conta de outro debate possível, baseado não mais na interdisciplinaridade ou na transdisciplinaridade, mas numa possível *cosmopolítica*. O problema para Foster, naquele momento, me parece estar no fato sintomático de a coleção de obras “quase-antropológicas” não lograr ser para ele, de fato, arte *verdadeira*, constituindo uma coleção frenética, horizontal e global de *quase-arte*.

E aqui a problemática dos processos de enquadramento – especificamente de legitimação da arte pela arte – se coloca e tensiona o paradigma considerado excessivamente arriscado por Foster. Ao contrário, o prefixo *quase* carrega um importante viés de ambiguidade que, no nosso contexto brasileiro atual, nos parece ser mais promissor do que arriscado.

Uma *quase-arte* em seu caráter promissor seria aquilo que pode ser, mas que também pode não ser arte, algo capaz de abalar a moldura museológica – outro gesto colonial por excelência. Uma coleção de obras de arte que não se enquadram ou não se deixam enquadrar ou às vezes até mesmo se enquadram para poderem, de dentro, fulminar a moldura. Penso aqui, como exemplos, em trabalhos de Paulo Nazareth ou Denilson Baniwa.

Figura 1. Paulo Nazareth. Da série *Cadernos de África*, 2014.



Fonte: <http://cadernosdeafrika.blogspot.com/>.

Figura 2. Denilson Baniwa. *La Gioconda Kunhã*, 2018.



Fonte: www.denilsonbaniwa.com.br.

Paulo Nazareth e Denilson Baniwa são artistas com estratégias similares de ocupação autocrítica do lugar do artista no sistema dominante da arte. Ambos

frequentemente tornam impossível o enquadramento de seus trabalhos com as molduras convencionais, preservando a abertura, a ambiguidade e a conexão com exterioridades radicais. Ao fulminar, de dentro, as molduras coloniais oferecidas, eles sinalizam o desejo de que a arte não seja um confinamento social, intelectual e étnico; de que haja trânsito livre e interesse coletivo para a transformação da arte por meio do alargamento de seu campo epistemológico.

Enquanto o prefixo *quase* aplica movimentos de trânsito e transformação e, por sua incompletude, volta-se para a abertura, a imagem da “quase-etnógrafa-etc.” pretende dialogar também, em sua adjetivação final e em confluência, com a imagem do “artista-etc.” proposta pelo pesquisador e artista Ricardo Basbaum (BASBAUM, 2005).

Basbaum emprega o termo “artista-etc.” para reconhecer o artista que se vê, cada vez mais, como um dispositivo de atuação (BASBAUM, 2012), questionando “a natureza e a função de seu papel como artista” (BASBAUM, 2005, p. 21) e tornando a conexão entre *eles* e *nós* complexa, isto é, enfatizando “o fluxo contínuo entre indivíduos, grupos, coletivos e instituições [...], encontrando sua singularidade não em cada extremo, mas no conjunto de múltiplas relações envolvidas em diversos processos de transformação” (BASBAUM, 2012, p. 54). E completa:

“A cultura como paisagem não natural configura o território onde se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposições, onde o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação, destas relações” (BASBAUM, 2013, p. 27).

Interessado nas alianças e nos processamentos em vez de nas representações, o artista-etc., capaz de produzir quase-arte, alinha-se com a quase-etnógrafa-etc., deslocando a “inveja” recíproca da forma e do método na relação artista e etnógrafo, outrora satirizada por Foster, para a possibilidade de compartilhamento de um projeto comum fundado em novas alianças.

Inclusive parece que o atributo “etc.” já vinha constituindo a prática de etnógrafos há bastante tempo, como salientou Edgar Barbosa Neto no texto *O quem das coisas: etnografia e feitiçaria em Les mots, la mort, les sorts* de Jeanne Favret-Saada:

“[...] caberá à etnógrafa a tarefa de contar as histórias que lhe contaram porque ela não era etnógrafa. Quem fala sobre a feitiçaria é porque, por assim dizer, foi falado por ela. [...] O etnógrafo é dito como outro que não etnógrafo no interior mesmo daquilo que diz, e só por isso pode dizer etnograficamente o que diz” (BARBOSA NETO, 2012, p. 248).

Mas se conhecer é *fazer* aparecer, como evitar a reificação das narrativas e suas “ressonâncias colonizantes”, como aponta Marilyn Strathern (STRATHERN, 2014, p. 359)? Por

outro lado, se James Clifford escreveu – e guardando-se a diferença entre as preocupações dos dois autores – que “o modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: ‘Você está lá... porque eu estava lá’ (CLIFFORD, 2008, p.18), o que as disciplinas anfitriãs podem fazer quando aquele modo é revertido para a expressão “Você está aqui”?

Enquadrar o enquadramento é uma proposta que abre lugar para a fundante problemática da equivocação e também para as alianças práticas. Strathern, ao criticar a redução da parceria (em campo) a um serviço (de informação), “esse tipo de serviço não recíproco” (STRATHERN, 2014, p. 141), lança uma pergunta fundamental: qual o significado ético da forma que escolhemos para fazer aparecer o que aprendemos?

As reflexões acerca do possível papel da quase-etnógrafa-etc. nesse contexto serão conduzidas por meio de três episódios no âmbito da UFMG, que são: uma pergunta equivocada; uma proposição bibliográfica; e uma proposição expográfica.

UMA PERGUNTA EQUIVOCADA

“Porque combina”. Essa foi a breve e precisa resposta que Lira Huni Kuin me deu quando perguntei, observando os braceletes e colares de miçangas feitos por ela, sobre as linhas na cor preta que contornavam todos os grafismos. Estávamos no meio de uma de suas aulas da disciplina “Cosmociências: arte da miçanga”, oferecida em 2017 pela Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, e na qual eu atuava como “professora parceira” ao lado dos também “professores parceiros” André Brasil, César Guimarães, Clarisse Alvarenga, Karenina Andrade e Isabel de Rose.

Lira é filha de Maria Huni Kuin e Joaquim Maná, indígenas da etnia Huni Kuin ou Kaxinawá, como costumávamos denominá-los. Joaquim é professor e pesquisou os *kene*, grafismos tradicionais estruturantes da vida Huni Kuin, presentes nas pinturas corporais, nas tecelagens de algodão e, mais recentemente, nos adornos de miçangas.

Como nos contou Maria, ela aprendeu, há cerca de 30 anos, a arte do *kene* com Helena, uma senhora da região do rio Purus, uma das poucas mulheres antigas Huni Kuin que conservavam o conhecimento do *kene*. Aprendeu na tecelagem, fiando o algodão das roças, tingindo os fios com açafraão ou cascas de árvores e tecendo redes e roupas. Ela conta que os complexos *kene*, hoje deslocados para os objetos feitos de miçangas – o motivo do curso “Cosmociências: arte da miçanga” –, originalmente eram grafados nos tecidos.

“O *Txere beru* para nós é como a letra A para os brancos. É o princípio de tudo no *kene*”, conta um pajé Huni Kuin no filme *Kene Yuxi*, feito em 2010 pelo filho de Maria e Joaquim, Zezinho Yube, que continua a pesquisa do pai. *Txere beru* é o desenho do olho de

curica, um tipo de papagaio, que é o primeiro desenho que as meninas aprendem a fazer para depois tentarem os grafismos mais elaborados, como nos ensinaram Maria e Lira. Mas há um detalhe importante nessa pedagogia do *kene*. As mulheres mais velhas, que sabiam fiar o algodão das roças antigas e conhecem a arte de desenhar os *kene*, não têm mais os olhos aguçados para trabalhar com as minúsculas e desafiadoras miçangas, o que fica a cargo das mulheres jovens que, com muita frequência, não querem mais o árduo trabalho de fiar e tingir os fios de algodão.

A vista cansada chega em descompasso com a miração preocupada da memória. No trânsito dos desenhos do *kene* que vão de um suporte (tradicional) a outro (estrangeiro), é percebida uma fronteira potente na qual tradicional e estrangeiro podem trocar continuamente de lugar. E na qual novas alianças podem acontecer – alianças entre as gerações de mulheres do *kene* e alianças com as não indígenas.

Figura 3. Lira Huni Kuin. Braceletes de miçangas e tecelagem de algodão e açafão com *kene*, 2017.



Fonte: Acervo pessoal.

Lira, Maria e mais dezenas de artistas indígenas mostraram suas obras na exposição *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*, organizada pela antropóloga Els Lagrou no Museu do Índio, em 2015, no Rio de Janeiro. Se nos tempos da invasão da América pelos brancos a miçanga já era um importante elemento de sedução e negociação, as contas de vidro são experimentadas, aqui, não como um fim em si mesmas, mas como pura circularidade. De bugiganga colonial a obra de arte pacificadora do branco, como salienta Lagrou (LAGROU, 2016).

Um novo protagonismo feminino indígena é o que as miçangas também nos contam. *Nós* estamos aqui e *Elas* corajosamente vêm nos encontrar na cidade. *Elas* que sempre reservaram para os *Outros* um lugar de destaque em sua cosmologia. Mulheres que dominam os fazeres tradicionais e assim tornam-se viajantes, diplomatas entre mundos.

Mas um mundo sem arte foi o que legamos às nossas amigas indígenas, excluídas de uma historiografia oficial que inscreve visibilidades e inexistências. A resposta que Lira me deu, sorrindo ou quase rindo-se de mim, na ocasião daquela pergunta, foi reveladora. “Porque combina” é uma resposta que não seríamos capazes de dar numa sala de aula, embora provavelmente fosse o que, muitas vezes, gostaríamos de dizer. “Porque combina” é a resposta perfeita para uma pergunta equivocada.

Se Clifford Geertz descreveu como ninguém a vida do etnógrafo como o ato de “perseguir pessoas sutis com questões obtusas” (GEERTZ, 1989, p. 20), a minha pergunta, antes de ser uma patologia possível na relação etnográfica, isto é, uma falha de entendimento (mas também não deixando de sê-lo), ao tentar traduzir o *kene*, evoca a equivocação. Dentre nossas tarefas como anfitriãs, pouco a pouco aprendemos a perceber, em vez do esforço em evitar o equívoco, a necessidade de dar-lhe vazão para que possamos acolher outros modos de pensar.

Eduardo Viveiros de Castro, ao propor a equivocação como uma maneira de reconceituar a comparação entre culturas, “como o modo de comunicação por excelência entre posições perspectivais diferentes” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 251), reflete sobre a relação entre equivocação e tradução intercultural:

“Traduzir é situar a si mesmo no espaço da equivocação e ali habitar. Não é desfazer a equivocação (uma vez que isto seria supor que a mesma jamais existiu em primeiro lugar), mas precisamente o oposto é verdadeiro. Traduzir é enfatizar ou potencializar a equivocação, isto é, abrir e alargar o espaço imaginado como não existente entre as línguas conceituais em contato, um espaço que a equivocação precisamente ocultava. A equivocação não é aquilo que impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva. Traduzir é presumir que uma equivocação já existe; é comunicar por diferenças, ao invés de silenciar o Outro presumindo uma univocalidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e Nós estamos dizendo.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 254).

Se “uma equivocação determina as premissas ao invés de ser determinada por elas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 255), quais premissas de univocalidade aquela pergunta que fiz à Lira explicita? E o que podemos projetar como premissas da comunicação da diferença? Ou ainda, em síntese, como habitar o intervalo entre a pergunta e a resposta?

O contorno em preto que acompanhava os *kene* que tínhamos diante dos olhos era sem dúvida um belo detalhe visível, mas entre o visível e o invisível e entre o belo e o eficaz há uma miríade de mundos diferentes, todos fartamente povoados. Na tentativa de

adentrar, ainda que de soslaio, o mundo huni kuin, podemos aprender com o que narrou Lagrou sobre os *kene*, em suas etnografias:

“[...] O que caracteriza a pintura corporal e facial ritualmente mais eficaz e, portanto, mais apreciada no ritual de passagem de meninos e meninas kaxinawa é o fato de ela ser mal em vez de bem feita: as linhas grossas aplicadas com os dedos ou sabugos de milho, com rapidez e pouca precisão, permitem uma permeabilidade maior da pele à ação ritual quando comparadas com as pinturas delicadas aplicadas com finos palitos enrolados em algodão, pinturas estas que são consideradas bem feitas e esteticamente mais agradáveis [...]” (LAGROU, 2010, p.13).

O fato de o desenho ser mal em vez de bem feito aos olhos ocidentais, enquanto era, respectivamente, mais em vez de menos eficaz para os olhos Huni Kuin, mostra o equívoco fundante do que *nós* e *elas* chamamos de desenho. Mas nesse processo de tradução e equivocação, fiquemos atentas às novas premissas que nos são apresentadas quando abrimos mão das premissas limitadas de nossa própria língua e de nossa própria arte. Afinal, o que pode um desenho?

Se certo modo de desenhar pode ser um empecilho diante de sua capacidade de ser ou não eficaz no mundo de Maria e Lira – seja na pele, na túnica de algodão ou no bracelete, que era o nosso caso –, usávamos a mesma palavra, *desenho*, para falar de coisas diferentes. Como escreveu Marisol de La Cadena – não sobre a palavra *desenho*, mas, analogamente, sobre a palavra *território* –: “[...] a mesma palavra pode se referir a duas coisas diferentes, dependendo do mundo no qual é proferida” (DE LA CADENA, 2018, p. 99)³. Mundos distintos que podiam ser vistos ali, no intervalo entre a pergunta e a resposta.

Se, na tradição etnográfica, “O sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. [E] o discurso do nativo não detém o sentido de seu próprio sentido”, como problematizou Eduardo Viveiros de Castro, o que acontece com os protocolos discursivos da produção acadêmica “Quando a forma intrínseca à matéria do primeiro [nativo] modifica a matéria implícita na forma do segundo [antropólogo]? Tradutor, traidor, diz-se; mas o que acontece se o tradutor decidir trair sua própria língua?” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115).

No intervalo entre a pergunta e a resposta, sob a sombra do detalhe do contorno preto que eu subitamente tentava transformar em uma espécie de moldura no intuito equivocado de, quem sabe, fazer caber a agência do gesto gráfico huni kuin em uma forma acadêmica (o desenho como representação), aquele *kene* deixou vir à tona a alteridade da linguagem, a percepção de “[...] que o que se diz está sempre sendo dito em *outro* lugar, em muitos lugares”, como escreveu Sylvia Molloy em seu livro de memórias *Viver entre línguas*. (MOLLOY, 2018, p. 52). E deixou vir à tona, também, e sobretudo, a alteridade do que

³ O professor da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, Antônio Bispo dos Santos, paralelamente, também discute a questão do território em seu artigo *Somos da terra*, publicado na revista PISEAGRAMA (BISPO DOS SANTOS, 2018).

nomeamos como arte: seremos capazes, um dia, de nos situarmos coletivamente nesse equívoco, enquadrando o enquadramento para poder desabilitar as molduras coloniais de uma arte que se pretende violentamente universal?

UMA PROPOSIÇÃO BIBLIOGRÁFICA: ORALIDADES IMPRESSAS

No contexto do cotidiano acadêmico, seremos capazes de estar atentas quando forma e matéria se questionam, quando trocam de lugar ou se deixam transformar mutuamente? Aquela pergunta de Marilyn Strathern – qual o significado ético da forma? – retumba nas reflexões de Viveiros de Castro sobre as possibilidades e responsabilidades do tradutor traidor. Cada forma assumida intencionalmente pelo discurso é decisiva nos processos para “fazer aparecer” o conhecimento constituindo, assim, um lugar de expansões e políticas possíveis para aquilo que tomamos como conhecimento. Viveiros de Castro assim define as regras desiguais do jogo discursivo científico:

“O antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo: o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido — ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115).

Uma estratégia para o tradutor que decide trair sua própria língua poderia ser a transformação da vantagem epistemológica em mediação política. Como ampliar a rede de histórias, escritores, leitores e espectadores outros? Podemos atuar como na prática do *détournement*, resgatado do grupo francês Internacional Letrista dos anos 1950, que propunha apropriar-se dos meios de comunicação existentes para fazê-los dizer outra coisa?

Já são muitas as pensadoras e os pensadores indígenas brasileiros que nos fazem repensar o velho conceito francês de *détournement*. Ainda no final da década de 1980, Ailton Krenak nos ensina a compreender a escrita como técnica e não como privilégio:

“Ler e escrever é uma técnica, da mesma maneira que alguém pode aprender a dirigir um carro ou a operar uma máquina. Então a gente opera essas coisas, mas nós damos a elas a exata dimensão que têm. Escrever e ler para mim não é uma virtude maior do que andar, nadar, subir em árvores, correr, caçar, fazer um balaio, um arco, uma flecha ou uma canoa. Acredito que quando uma cultura elege essas atividades como coisas que têm valor em si mesmas está excluindo da cidadania milhares de pessoas para as quais as atividades de escrever e ler não tem nada a ver. Como elas não escrevem e não leem, também nunca serão parte das pessoas que decidem, que resolvem” (KRENAK, 2015, p. 86).

E o xamã Davi Kopenawa com seu aliado, o antropólogo Bruce Albert, por sua vez, em palavras publicadas em 2010, nos indicam trilhas a serem seguidas que nos permitem investir na proposição sistemática de ocupação das “peles de papel”, como Kopenawa chama o veículo-livro:

“Você desenhou e fixou essas palavras em peles de papel, como pedi. Elas partiram, afastaram-se de mim. Agora desejo que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas. [...] Se lhe perguntarem: ‘Como você aprendeu essas coisas?’, você responderá: ‘Morei muito tempo nas casas dos Yanomami, comendo sua comida. Foi assim que, aos poucos, sua língua pegou em mim. Então, eles me confiaram suas palavras, porque lhes dói o fato de os brancos serem tão ignorantes a seu respeito” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 64).

Diante das palavras efetivas de Krenak e Kopenawa, a entusiasmada frase de James Clifford “ –O que se precisa, portanto, é de uma poética etno(GRÁFICA)” – assim mesmo, com a metade final da palavra destacada em maiúsculas (CLIFFORD, 2008, p. 160), parece ser ressignificada. Ele acrescentou: “É intrínseco à ruptura da autoridade monológica que as etnografias não mais se dirijam a um único tipo geral de leitor” (CLIFFORD, 2008, p. 52).

Seremos capazes de superar o paradigma moderno contra a oralidade e assumir a escrita não como privilégio, mas como técnica compartilhável, revertendo sua vantagem em mediação? Por ora, a ocupação das “peles de papel” por mestras e mestres alicerça uma proposição gráfica – mais especificamente *bibliográfica* – feita por meio da situação “Você está aqui”; uma modesta proposição de parcerias para suas línguas “pegarem em nós”.

A publicação sistemática de textos – forma acadêmica predileta para o exercício do poder – gerados, transcritos e editados a partir da experiência da oralidade dos encontros com aqueles e aquelas que vieram até aqui para estarem conosco, pode funcionar como uma espécie de ocupação bibliográfica? Uma intrusão nas bibliografias dos cursos universitários, das dissertações de mestrado e das teses de doutorado; nas bibliografias das pesquisas interessadas na investigação de imaginários futuros a partir do acesso à “presença paradoxal do passado, memória ativa da condição política indígena; um passado que não acaba de passar” (VIVEIROS DE CASTRO, 2019, p. 13), como elucidou Viveiros de Castro no texto *Brasil, país do futuro do pretérito*, escrito para ser, por sua vez, oralizado, na ocasião da aula inaugural da PUC-Rio, no dia 14 de março de 2019.

Há alguns anos temos trabalhado, no âmbito de uma revista não acadêmica⁴ e, portanto, destinada a um público amplo, na transcrição de falas e conversas para a edição e publicação de textos e na circulação de imagens sob autoria das mestras e dos mestres dos saberes tradicionais. Ao lado de conteúdos de outros pesquisadores, reunimos pensamentos

⁴ A revista PISEAGRAMA (ISSN 2179-4421), da qual sou uma das editoras, foi iniciada em 2010 como parte do extinto Programa Cultura e Pensamento do Ministério da Cultura, e desde então se dedica a inventar confluências entre campos e formas de conhecimento, catalisar ideias e reunir pessoas para pensar outros mundos possíveis, disponibilizando seu conteúdo impresso também no [site www.piseagrama.org](http://www.piseagrama.org). Apesar de ser sem fins lucrativos e sem publicidade, a revista tem reunido recursos para remunerar os colaboradores indígenas e quilombolas pela produção de textos e imagens.

de mestras e mestres que alcançávamos com nossa rede de amizade e pesquisa e que conhecíamos no contexto da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG⁵.

Se o modo etnográfico “Você está lá porque eu estava lá” era baseado na empreitada tripartida do antropólogo – caminhar, falar e escrever –, e o ato de escrever tratava de recriar os efeitos do campo na escrita (STRATHERN, 2014), no modo “Você está aqui” parecem não estar mais em jogo os *efeitos* mas, em vez disso, os *afetos* compartilhados. O caminhar reverso traz consigo seu discurso e suas formas próprias. Faz experimentar o sentido *em* suas formas próprias.

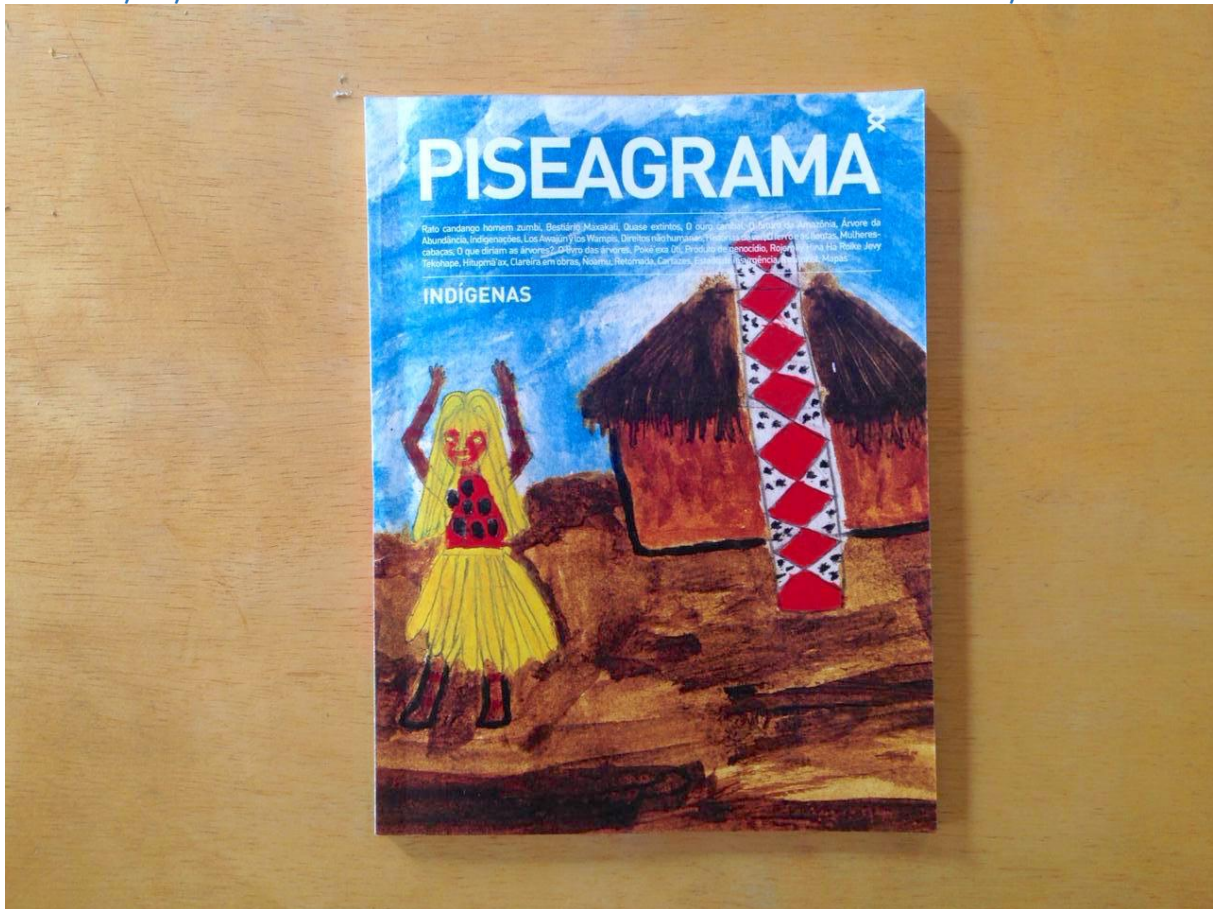
Entretanto, o que pode a escrita diante da presença multissensorial do discurso e do sentido das mestras e dos mestres? Sabemos que a oralidade transcrita para o texto é apenas um fragmento, dentre muitos, do registro possível de uma presença. É apenas uma possibilidade, como disse Célia Xakriabá em uma aula que ministrou na UFMG em 2019. A pesquisadora indígena, assim como Ailton Krenak, também escreve “muito bem”, mas salientou que “É importante que a escrita seja uma possibilidade, mas que não se perca de vista essa nossa possibilidade de enxergar o mundo a partir dos pés”⁶.

Não se trata de recriar efeitos (e assim correr o risco do tom exotizante que pode daí advir), mas de registrar afetos. A ocupação bibliográfica pelo afeto dos textos falados das mestras e mestres dos saberes tradicionais tensiona, decerto, as formas acadêmicas de escrever e ler, mas, sobretudo, pode registrar e potencializar os rastros fragmentários da ocupação de um lugar de pensamento, dentro da universidade. Pois, afinal, entendemos que o modo “Você está aqui” faz parte de um empreendimento maior e coletivizado; uma rede de sentido que se constrói por alianças; uma intrusão rizomática da questão indígena no mundo não indígena, visando o maior alcance possível de disciplinas, comunidades, espaços e instituições.

⁵ De nossa rede de amizade e pesquisa publicamos textos ou imagens de Izaque João, Donizete Maxakali e Zé Antoninho Maxakali, Joseca Yanomami, Poraco Yanomami, Gerardo Petsaín, Abel Rodríguez, Luiz Henrique Eloy Terena, Tônico Benites, Denilson Baniwa, Jerá Guarani e Célia Xakriabá. No contexto dos Saberes Tradicionais, publicamos ensaios de Creuza Krahô, de Makota Kidoiale e Mametu N’Kinse, de Antônio Bispo dos Santos, de Davi Kopenawa, de Cacique Babau, de Sueli Maxakali e Isael Maxakali.

⁶ Aula *Corpo-território* proferida por Célia Xakriabá, Edgar Xakriabá e Eric Xakriabá no curso *Mundos Indígenas: Sonhar e viver a terra*, em 29 de julho de 2019 no Espaço do Conhecimento UFMG.

Figura 4. Piseagrama *Índigenas*, exemplar único que reuniu artigos já publicados em outras edições, produzido para a exposição *Manjar Re-Conhecimento*, Solar dos Abacaxis, RJ, a convite dos curadores Denilson Baniwa e Catarina Duncan, 2019.



Fonte: Acervo PISEAGRAMA.

No intervalo do vai e vem entre oralidade e escrita, que é também uma troca mútua entre forma e matéria, a experiência de leitura das oralidades impressas também pede para ser amplificada. Ler em voz alta, ler coletivamente, encenar uma leitura, ritualizar uma leitura. Ler com o corpo em movimento.

Um belo exemplo foi a encenação teatral, proposta por Bruno Siniscalchi e Maria Borba em 2019, de *A Queda do céu*, livro de Davi Kopenawa e Bruce Albert⁷. Em torno de uma grande mesa que tinha a forma de uma longa passarela revestida com um tecido vermelho, sentávamos todos: leitores convidados (estudiosos que faziam as vezes de atores) e ouvintes (os espectadores). Leitores-atores, sós ou em coro, liam trechos selecionados do livro (com vários exemplares presentes, o livro era o protagonista da peça) enquanto outros

⁷ Criado por Bruno Siniscalchi e Maria Borba, *Outra Gente* surgiu do laboratório de criação *Desenhos de escrita*, idealizado com a intenção de ler coletivamente o livro *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, e foi performado em sessões no Sesc Avenida Paulista, no início de 2020, com Fabiana Comparato, Lilith Cristina, Zahy Guajajara, André Sant'Anna, Marina Vanzolini, Negro Leo, Claudia Jaxuka, Daniel Lima, Marília Garcia, Bia Lessa, Eduardo Sterzi e Renato Sztutman.

traziam objetos marcantes na história yanomami e iam, pouco a pouco, colocando-os sobre a mesa vermelha. Um transitar incessante entre a escrita e a oralidade, entre presenças e ausências, entre palavras e objetos, entre passados e presentes, entre antropologia ocidental e epistemologia indígena, entre presentes dos brancos e genocídio indígena. Um exercício de agência das palavras reincorporadas e reencenadas ali, em volta daquela mesa.

Diana Taylor fala da existência nas Américas de escrituras performatizadas, gestos e práticas incorporadas que oferecem outro modo de conhecer. Mas se, por um lado, a presença de tais epistemes incorporadas desafia a estabilidade da memória arquivada e altera a ideia de cânone (TAYLOR, 2013), as sociedades indígenas, denominadas pelo colonizador como “sociedades sem escrita” vêm, cada vez mais, negociando espaço na fronteira editorial-epistemológica. Seja para povoar os livros como *peles de papel* “porque lhes dói o fato de os brancos serem tão ignorantes a seu respeito” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 64) ou para percebê-los *a partir da terra* porque “a elaboração do pensamento não é exatamente pela cabeça, ela é pelos pés, pelo corpo e pelas mãos também” (XAKRIABÁ, 2020, p. 96).

No intervalo entre oralidade e escrita, transitam corpos e seus diferentes mundos que, uma vez mais, tentam se traduzir. Um trânsito tradutor que cuida para deixar vir à tona a alteridade epistemológica e que solicita tanto a calibragem dos ouvidos como a afinação dos escritos.

UMA PROPOSIÇÃO EXPOGRÁFICA: MUNDOS INDÍGENAS

Seremos capazes de abandonar o paradigma moderno da arte *versus* a artesanaria e assumir a obra de arte não como privilégio, mas como estética cotidiana compartilhável, revertendo sua vantagem epistemológica em mediação? A experiência dos saberes sensíveis das mestras e dos mestres em contraponto à do “povo da mercadoria” (KOPENAWA; ALBERT, 2015) é outra proposição gráfica possível – mais especificamente *expográfica* – feita por meio da situação “Você está aqui”.

Como as exposições – forma museológica predileta para o exercício do poder, como demonstrou Alfred Gell (2001) – podem, elas mesmas, fulminar a moldura colonial superando seu paradoxo intrínseco? Como podemos ocupar os circuitos expositivos sem repetir o esforço de tradução que aniquila a diferença?

A figura do curador é o ponto de partida dessa discussão porque é uma espécie de palavra-chave. Curadores existem em ambos os mundos – ocidental e extra-moderno – mas, como vimos com relação às palavras *território* e *desenho*, significam coisas diferentes. Na tentativa de aproximação, a mesma pergunta se coloca aqui: como habitar o intervalo entre uma *curadoria* e uma *cura*? Nesse caso, entendemos a curadoria de exposições indígenas como um espaço *entre*, essencialmente criativo e em processo, ainda “terra de ninguém” (ou

terra de todos, eu acrescentaria), como lembrou Sylvia Molloy, citando George Steiner, sobre o intervalo entre duas línguas (MOLLOY, 2018, p. 42).

No filme *Urihi Haromatimapë: curadores da terra-floresta*, dirigido por Morzaniel Iramari em 2014, ocorre um encontro de xamãs yanomami que vêm de diversas regiões, como para um congresso internacional. O xamã Davi Kopenawa foi quem reuniu os demais xamãs para curar a Terra que, de acordo com o aviso dos trovões, está doente. Com a ajuda do alimento dos espíritos, o rapé yakoana, os xamãs vêm para tratar os males provocados pela modernidade predatória dos brancos.

Ocorre que, quatro anos depois, Davi Kopenawa é convidado para atuar como um dos curadores da exposição *Mundos Indígenas*, em Belo Horizonte. Os meios necessários à *curadoria* e à *cura* pareciam inicialmente muito diferentes entre si, mas seus fins logo não seriam tão distantes. Ele, um dos *curadores* da terra-floresta, vem à cidade e assume a função de um dos *curadores* da exposição. *Haromatimapë* (*haro*: curar; *matima*: nominalizador; *pë*: marcador de plural)⁸ que, em seu deslocamento reverso, transformam o significado da prática da *curadoria*. Como aproximar a riqueza viva da terra-floresta (*urihi*) da aridez de um espaço expositivo? Como podemos deixar que *urihi* cure as mazelas da cidade?

“Në ropë virou exposição e então o povo da cidade vai começar a ouvir e perguntar: O que é në ropë? Assim vocês vão explicar para seus filhos e vamos construindo um caminho para andarmos juntos, lutarmos juntos. Fazer uma aliança, fazer uma união para poder defender në ropë em nosso planeta”⁹.

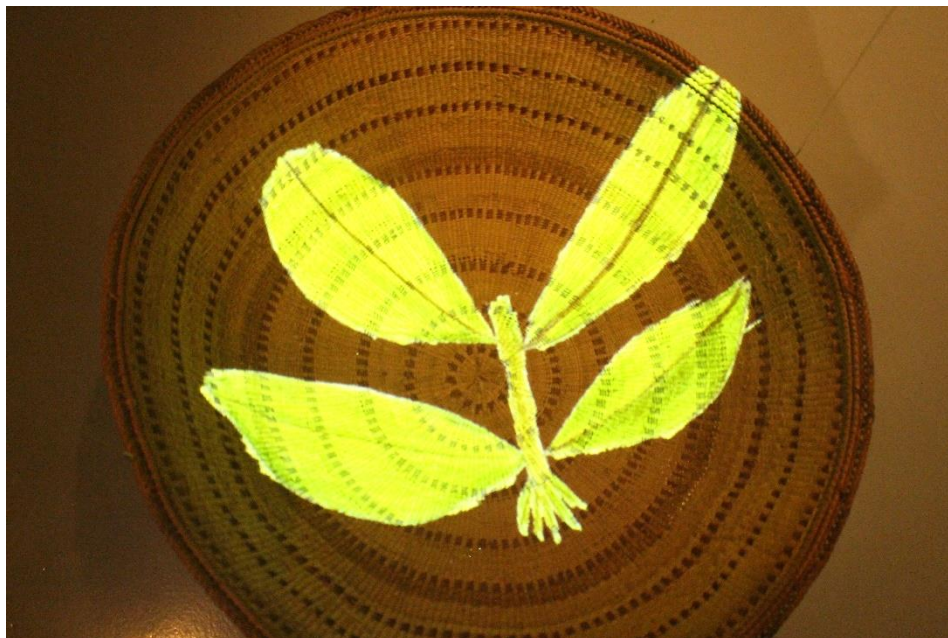
Com este depoimento, Davi Kopenawa nos apresenta uma palavra nova, *në ropë*. Mas como *në ropë* virou exposição? Junto aos Yanomami, mais quatro grupos compostos por curadores e curadoras indígenas dos povos Ye'kwana, Xakriabá, Tikmũ'ũn e Pataxop¹⁰ participaram de um processo coletivo por mais de um ano, convidados pelas antropólogas e pesquisadoras da UFMG Ana Maria R. Gomes, Deborah Lima, Tainah Leite e Mariana de Oliveira, feito de encontros, trocas e criações. Enquanto os pajés, artistas e pensadoras indígenas traziam suas cosmovisões, nas quais se evidenciava impossível manter separadas arte e ciência, cultura e natureza, humanos e não humanos, nós refletíamos, acolhendo a chance da antropologia reversa, sobre o gesto urgente de ocupar os circuitos culturais com outras epistemologias.

⁸ Conforme o *Diccionario enciclopédico de la lengua yãnomãmi* de Jacques Lizot (2004) e os esclarecimentos linguísticos da antropóloga e tradutora Ana Maria Machado, que atuou também como assistente de curadoria de Davi Kopenawa e Joseca Yanomami.

⁹ Relato produzido por Davi Kopenawa para o texto de parede da exposição *Mundos Indígenas*, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019.

¹⁰ A exposição teve a curadoria, respectivamente, de Davi Kopenawa e Joseca Yanomami; Júlio David Magalhães e Viviane Cajusuanaima Rocha; Vicente Xakriabá, Edvaldo Xakriabá e Célia Xakriabá; Isael Maxakali e Sueli Maxakali; e Kanatyo Pataxop e Liça Pataxop.

Figura 5. Cestaria yanomami com projeção, exposição Mundos Indígenas, Espaço do Conhecimento UFMG, com curadoria de Davi Kopenawa e Joseca Yanomami, Júlio Magalhães e Viviane Cajusuanaima, Vicente Xakriabá, Edvaldo Xakriabá e Célia Xakriabá, Isael Maxakali e Sueli Maxakali, Kanatyo Pataxoop e Liça Pataxoop, 2019-2020.



Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

Como coordenadora da expografia da exposição¹¹, eu não poderia deixar inquestionada a problemática materialidade comumente empregada no projeto e na construção de exposições temporárias. A ideia da qual partimos baseou-se, portanto, na materialidade cotidiana dos cinco povos indígenas – Ye'kwana, Yanomami, Xakriabá, Pataxoop e Tikmũ'ün – para pensar a materialidade entre nós (industrialização, extrativismo, descartabilidade, desperdício...) e submetê-la ao exercício crítico da reversibilidade diante da materialidade dos povos envolvidos (vida cíclica dos materiais, seu poder de agência, seu saber mítico).

O desafio de explicitar a coerência entre forma e conteúdo na plataforma expositivo-epistemológica (MARQUEZ, 2019) em processo coletivo de construção se baseou em minimizar os elementos construtivos descartáveis e envolver ao máximo, dentro das relações, temporalidades de produção e logísticas viáveis, os convidados como produtores e construtores dos espaços expográficos, no intuito de podermos planejar de fato “um caminho para andarmos juntos”, como convidou Kopenawa.

¹¹ A equipe de expografia foi composta por Renata Marquez, Dânia Lima, Tainá Alves, Maria Cecília Rocha e Pedro Vilaça.

Figura 6. Rede ye'kwana, exposição *Mundos Indígenas*, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019-2020.



Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

A exposição *Mundos Indígenas* foi inaugurada em dezembro de 2019, no Espaço do Conhecimento UFMG, a partir da proposta do trânsito entre os mundos e da recusa à equivalência tradutória a partir do nosso mundo, como salientado pelas antropólogas:

“A ideia é levar o público (principalmente o infantil) a entender os mundos indígenas sem a necessidade de assimilá-los às nossas verdades – o que ocorre quando a busca por semelhanças e identidades é incentivada. Ao colocar os mundos em um plano de igualdade (e não de equivalência) estaremos promovendo um entendimento que respeita quem está diante de nós e aceita o que eles têm a nos dizer. O trânsito entre mundos deve produzir uma percepção inquietante da diferença, resistente ao assemelhamento e à familiarização por não serem diretamente assimiláveis aos nossos”¹².

¹² Material de divulgação interna produzido por Ana Maria R. Gomes, Deborah Lima, Tainah Leite e Mariana de Oliveira, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019.

Figura 7. Filme tikmũ'ũn *Yãmiy*, exposição *Mundos indígenas*, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019-2020.



Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

Diante das propostas *curatoriais* e de *cura*, qual a operatividade do projeto arquitetônico na expografia? Um projeto que, certamente, não deveria atuar como desígnio ou prescrição, mas, em vez disso, como espaço de acolhida e convergência de mundos: ainda terra de ninguém em especial e, por isso mesmo, terra de todos. Quando fizemos o convite para a produção de peças construtivas feitas com materiais e práticas locais às comunidades envolvidas, não sabíamos exatamente como nossa encomenda seria acolhida ou traduzida. Não imaginávamos as diferentes temporalidades de produção nem a difícil logística de transporte. Em suma, ao final não sabíamos exatamente o que chegaria para participar da exposição.

Diante de uma série de limitações de ordem prática, logo entendemos que aquilo que estava sendo produzido em diversas regiões do país (no extremo de Roraima e Amazonas e em Minas Gerais) chegaria às vésperas da abertura da exposição. O fator de indeterminação inerente ao processo coletivo transformou o projeto arquitetônico em algo obsoleto a princípio. Desenharíamos apenas uma estrutura mínima que fosse capaz de rascunhar, no espaço, os cinco territórios indígenas por meio de cinco cores; que fosse capaz de receber e deixar conviver tudo aquilo que vinha chegando das aldeias.

Figura 8. Esteiras xakriabá, exposição Mundos indígenas, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019-2020.



Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

Nesse contexto, *acervo* e *expografia* se justapõem, compartilhando o desejo de convidar à experiência do corpo e ao lugar de encontro que se daria ali mesmo e não alhures, no campo etnográfico sob o modo “você estava lá”. Esteiras, cerâmicas, fotografias, filmes e plantas xakriabá (sob o tema curatorial *corpo-território*); cestaria, desenhos, fotografias, o filme *Urihi Haromatimapë* e uma rede yanomami (sob o tema curatorial *në ropë*); cestaria, redes, adornos corporais e instrumentos ye'kwana (sob o tema curatorial *weichö*); desenhos, narrativas e jogos pataxoop (sob o tema curatorial *grande tempo das águas*); e desenhos, filme, máscaras e brinquedos tikmũ'ün (sob o tema curatorial *yã hã miy*) compunham, ao final, a exposição, esse livre espaço entre acervo e mobiliário expográfico. As máscaras tikmũ'ün, em especial, por sua vez construíram o livre espaço entre *acervo* e *espírito* (*yãmiy*), como explicou Sueli Maxakali:

“A gente sente, quando está fazendo uma máscara, que não é só uma máscara, é um espírito também. As máscaras já fazem parte de *Yãmiy*, os espíritos estão junto com as máscaras. É importante para a nossa vida: as mulheres vão, tiram a embaúba do mato e desfiam a linha na perna para poderem fazer algumas máscaras. As caças são representadas pelas máscaras¹³”.

O trânsito criativo e prospectivo entre as palavras *curadoria* e *cura* – presente ao longo do processo da exposição – pode ser exemplificado também no episódio da chegada de folhas e raízes coletadas na Aldeia Caatinginha pelo *curador* e *pajé* Vicente, da Terra Indígena Xakriabá. Farvaca, imburana de cheiro, caboclo, marvão, cainãna e manjeriço

¹³ Depoimento registrado em conversa entre a autora e Sueli Maxakali, em maio de 2020, disponível no podcast do BDMG Cultural, no endereço <https://bdmqcultural.mg.gov.br/educativo-conteudo/como-a-linguagem-aproxima-mundos/>

compunham, dentro das bacias de cerâmica de Nei Xakriabá dispostas sobre as esteiras de palha, um espaço para sentir, sentar, conversar e assistir aos filmes.

Figura 9. Célia Xakriabá com desenho e áudio de Liça Pataxoop, exposição Mundos indígenas, Espaço do Conhecimento UFMG, 2019-2020.



Fonte: Acervo Espaço do Conhecimento UFMG.

Com a exposição montada, surgem novas percepções do processo. Célia Xakriabá, uma das curadoras da exposição junto ao Pajé Vicente, no dia da inauguração comentou: “Agora entendi o que você dizia sobre a exposição! Pela primeira vez participamos desde o início, em vez de só levar coisas.” Na mesma noite, o filho dos curadores Kanatyo e Liça Pataxoop, Siwê Pataxoop, que atuou como curador assistente dos pais, resumiu sua experiência quanto à expografia: “Aqui na exposição a gente se sente em casa, é como nosso espaço mesmo!”. No intervalo entre a curadoria e a cura puderam abrir-se caminhos tradutórios de esperança para coexistências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três episódios que aqui conduzem a reflexão – uma pergunta equivocada, uma proposição bibliográfica e um projeto expográfico – conectam-se como três instâncias de parceria em que se experimentam os limites e as potências dos argumentos deste ensaio: o deslocamento reverso como partilha do sensível (ou troca político-estética de papéis e lugares de enunciação), a etnografia como prática de aliança (ou “solidariedade na prática material”) e a tradução como cosmopolítica (ou o diálogo como equivocação e direito a mundos incomuns).

A figura conceitual construída para deslocar-se entre os argumentos e articulá-los – a quase-etnógrafa-etc. – é uma tentativa de compreensão de práticas híbridas coletivamente elaboradas no campo das Ciências Sociais Aplicadas em estreito diálogo com a Antropologia. Ela tem como condição inerente a incompletude, e às vezes apresenta resultados compartilhados verificados, enquanto em outras vezes fracassa em meio a assimetrias incontornáveis. Assim, a vizinhança do *quase* e do *etc.* em torno da palavra *etnógrafa*, em vez de sugerir contradição entre aquilo que não se alcança (*quase*) e aquilo que se ultrapassa (*etc.*), aparece justamente como o vetor da fuga disciplinar que se nega à delimitação ou à chegada definitiva: que desenha múltiplas posições aquém e além; que apresenta uma ambiguidade constituinte; que manifesta uma vocação ao trânsito e ao imprevisto.

Encontros – que não se baseiam em traduções unilaterais e em conversões universalizantes – entre arte e artesanaria; entre escrita e oralidade; e entre curadoria e cura podem abrir fendas tradutórias entre palavras, objetos, afetos, vozes, corpos e modos de vida que se encontram para imaginar outros mundos possíveis.

Diante dos paradigmas do autor como produtor e do artista como etnógrafo, a figura da quase-etnógrafa-etc. como anfitriã na cidade busca habitar os espaços de ensino, pesquisa, escrita, curadoria, edição, exposição, e um vasto *etc.*, na companhia dos mestres e das mestras e de seus saberes tradicionais. O aprendizado resultante dessas experiências testemunha um processo contínuo, acadêmico e extra acadêmico, de fazer ciência desconfiando da ciência e de fazer arte desconfiando da arte; uma pesquisa em que se ajuntam observadoras voluntariamente e constantemente *em formação* em vez de observadoras que se auto outorgam o direito de ver, exibir, publicar e disseminar modos de vida à revelia das comunidades que as produzem.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA NETO, Edgar. O quem das coisas: etnografia e feitiçaria em *Les mots, la mort, les sorts. Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, v.18, n. 37, p. 235-260, 2012.
- BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo. *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. p. 21-23.
- BASBAUM, Ricardo. Diferenças entre nós e eles. In: MARQUEZ, Renata (Org.). *conjs., re-bancos*: exercícios&conversas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012. p. 52-61.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. Somos da terra. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.

DE LA CADENA, Marisol. Natureza incomum: histórias do antrope-cego. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 95-117, 2018.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [1995]. p. 159-186.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Encontros: Ailton Krenak**. Org. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

LAGROU, Els (Org.). **No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significados nas artes indígenas. **Revista Proa**, v. 1, n. 2, p. 1-26, 2010.

LIZOT, Jacques. **Diccionario enciclopédico de la lengua yãnomãmi**. Vicariato Apostólico de Puerto Ayacucho, 2004.

MARQUEZ, Renata. **Geografias portáteis**. Belo Horizonte: Editora Piseagrama, 2019.

MOLLOY, Sylvia. **Viver entre línguas**. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana**, v.8, n.1, p. 113-148, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A Antropologia perspectivista e o método da equivocação controlada. **Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, v. 5, n. 10, p. 247-264, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Brasil, país do futuro do pretérito**. Manuscrito para a aula inaugural da PUC-Rio proferida no dia 14 de março de 2019.

XAKRIABÁ, Célia. Corpo-território. In: GOMES, A.; LIMA, D.; OLIVEIRA, M.; MARQUEZ, R. (Orgs.) **Mundos Indígenas**. Belo Horizonte: Espaço do Conhecimento UFMG, 2020. p. 78-109.

Recebido em 22 de junho de 2020.
Aprovado em 23 de fevereiro de 2021.