



## Quase-etnógrafo-etc.

Renata Marquez<sup>1</sup>

**Resumo<sup>2</sup>:** A proposta deste ensaio é refletir sobre certas 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 e histórica 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 do “quase-etnógrafo-etc.” pretende dialogar em contraponto com a conhecida figura do “artista como etnógrafo” do texto de Hal Foster de 1995, por meio da reflexão sobre o papel do professor anfitrião e as reversibilidades, simetrias e colaborações implicadas. A reflexão será conduzida por quatro descrições de experiências práticas no âmbito da UFMG, que são: uma pergunta equivocada; uma proposta didática; um projeto editorial; e um projeto expográfico.

**Palavras-chave:** arte e antropologia; reversibilidade; Encontro de Saberes; Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

## Introdução

O *deslocamento reverso* empreendido pelas mestras e pelos mestres convidados pelo Núcleo Gestor da Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFMG é o ponto de

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

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 desbravador – apresenta-se como um potente embaralhamento dos lugares e 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” (1996:42). 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, professores que não somos antropólogos e para os quais o deslocamento era premissa e privilégio do *pesquisador* em campo; nós arquitetos, artistas ou designers para quem os campos são mais ou menos raros e demasiadamente breves e que dificilmente teríamos a oportunidade de fazer amigos no Acre ou no Tocantins; nós, das Ciências Sociais ditas “Aplicadas”, somos contemplados com a reversibilidade do deslocamento protagonizado por mestras e mestres que vêm de muitos cantos do país.

Seu *deslocamento reverso* constrói sem dúvida uma importante *etnografia reversa* de nós (elaborada por aqueles que viajam ao nosso encontro, e feita de muitas formas), mas também traz desafios para as práticas sociais “aplicadas” – e justamente sobre suas possibilidades de aplicação.

Na Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, um campo móvel é o que se desloca para revisitar a velha tensão entre o exótico e o familiar. E esses *campos móveis* são vivenciados também por professores e alunos de outros cursos que não a antropologia. É possível nos aproximarmos da experiência etnográfica – ou de alguma vivência etnográfica – quando permanecemos sem sair de nosso lugar ocupando o lugar de anfitriões?

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, arquitetura e design com a antropologia – seus métodos e suas metas, no intuito comum da multiplicação de escritores e de leitores 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 autocrítica e histórica feita dentro da disciplina antropológica acerca dos encontros com aqueles que costumávamos chamar de “outros”, e podem compartilhar questões e desafios transversais às diversas disciplinas anfitriãs.

## A figura do quase-etnógrafo-etc.

A figura do “quase-etnógrafo-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 norteamericano 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 naprática material, não no tema artístico ou na atitude política” (2014:159) 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 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” (2014:165). Diante dessa coleção, ele pergunta: “Até que ponto os resultados podem ser verdadeiramente interdisciplinares?” (2014:171), defendendo “a obra paraláctica que procura enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro” (2014:184).

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” (2015:24).

Para sermos capazes de prototipar 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, 2015:17).

Em seu artigo, Foster utiliza o prefixo *quase*-antropológica de modo pejorativo. Entretanto, aquele debate antropológico de 24 anos atrás parece encobrir outro debate possível, baseado não mais na interdisciplinaridade mas na transdisciplinaridade, ou ainda melhor: 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. O prefixo *quase* carrega um importante viés de ambiguidade que, no nosso contexto brasileiro de 2019, 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 em exemplos dos trabalhos-recados de Paulo Nazareth ou Denilson Baniwa. Recados do morro, recados da mata.



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





Fig. 2 – Denilson Baniwa. *La Gioconda Kunhã*, 2018.

Enquanto o prefixo *quase* aplica movimentos de trânsito e transformação e, por sua incompletude, volta-se para abertura, a imagem do “quase-etnógrafo-etc.” pretende dialogar também, em sua adjetivação final e em confluência, com a imagem do “artista-etc.” proposta pelo pesquisador e artista Ricardo Basbaum no texto “Amo os artistas-etc.” (2004).

Basbaum emprega o termo “artista-etc.” para reconhecer o artista que se vê, cada vez mais, como um dispositivo de atuação (2012), questionando “a natureza e a função de seu papel como artista” (2005:21) 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” (2012:54). 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” (2013:27).

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

Inclusive parece que o atributo “etc.” já vinha constituindo a prática do etnógrafo 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” (2012:248).

Mas se conhecer é fazer “aparecer”, como evitar a reificação das narrativas e suas “resonâncias colonizantes”, como aponta Marilyn Strathern (2014:359)? Se “o modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: ‘Você está lá... porque eu estava lá’, como escreveu James Clifford (2008:18), o que as disciplinas anfitriãs podem fazer quando aquele modo é revertido para a expressão “Você está aqui”?

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

As reflexões acerca do possível papel do quase-etnógrafo-etc. nesse contexto serão conduzidas por meio de quatro breves descrições de experiências práticas no âmbito da UFMG, que são: uma pergunta equivocada; uma proposta didática; um projeto editorial; e um projeto expográfico.

## Uma pergunta equivocada

“Porque combina”. Essa foi a rápida 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. Lira é filha de Maria Huni Kuin e Joaquim Maná, indígenas da etnia Huni Kuin ou Kaxinawá, como costumamos, nas raras oportunidades que temos, 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.

Há cerca de 30 anos, Maria aprendeu 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 açafrão ou cascas de árvores e tecendo redes e roupas. Ela conta que os complexos *kene*, hoje deslocados para os objetos de miçangas, objetivo do curso “Arte da miçanga” (Formação Transversal em Saberes Tradicionais, UFMG, 2017), 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. 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 não querem mais fiar ou 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.

Lira, Maria e mais dezenas de artistas indígenas mostraram as 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 (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 na 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 na ocasião daquela pergunta foi demolidora. “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. Estávamos na expectativa de uma resposta metafísica? Uma resposta filosófica? Uma resposta lógica? Ou uma resposta exótica? Pois é. Não tem.

Dentre nossas tarefas como anfitriões está fazer perguntas equivocadas repetindo, às vezes voluntária e às vezes involuntariamente, o ato tão bem descrito por Clifford Geertz: a vida do etnógrafo é “perseguir pessoas sutis com questões obtusas” (1989:20). Dar vazão ao equívoco para que possamos acolher outros modos de pensar.

## Uma proposta didática

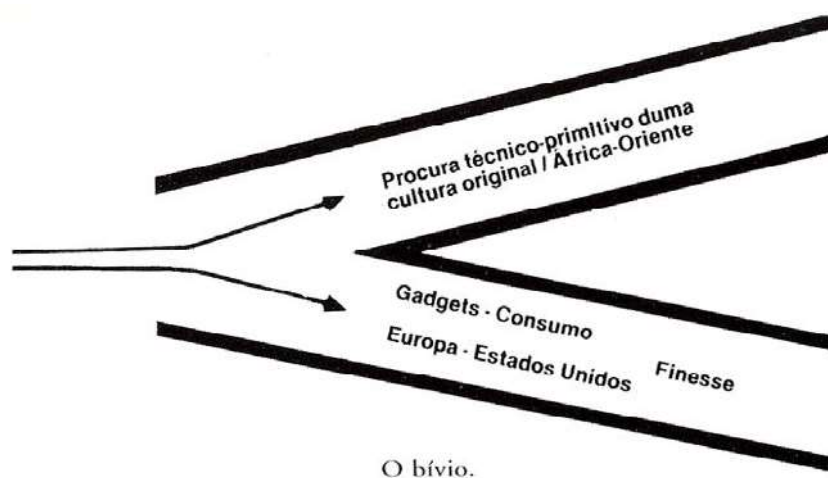
“O sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. O discurso do nativo não detém o sentido de seu próprio sentido” (2002:115), problematizou Eduardo Viveiros de Castro. Em *O nativo relativo*, ele reflete sobre os protocolos discursivos da produção acadêmica ao perguntar o que acontece “Quando 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?” (2002:115).

No contexto de nossas pesquisas acadêmicas, seremos capazes de estar atentos quando forma e matéria se questionam, quando trocam de lugar ou quando 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 naturalmente como conhecimento científico.

No contexto do Curso de graduação em Design da UFMG, desenvolvemos a proposição de um livro produzido coletivamente pelos alunos a partir de leituras antropológicas e discussão de documentários etnográficos<sup>3</sup>. O livro, ainda formalmente “um livro”, embora paradoxalmente “não acadêmico”, recebeu o título de *O bívio*. A partir do diagrama da arquiteta Lina Bo Bardi de mesmo nome, o livro foi planejado e confeccionado pelos alunos envolvidos com linguagens e matérias diversas, sem a primazia da escrita, a partir de reflexões e apropriações do conteúdo apresentado. Tudo o que foi produzido foi abrigado em um formato comum, no caso o A4. Sentamos todos em volta do material produzido e discutimos uma edição possível, ordenando e avizinhandos cada tópico narrado por cada um. Depois, tudo foi encadernado com cola sobre uma capa que, escolhida também coletivamente, finalizou o processo.



**Fig. 3** – Lina Bo Bardi. *O bívio*, 1986.

<sup>3</sup> Trata-se das disciplinas optativas do Curso de Design da UFMG *Arte e Sociedade e Tópicos em Design e Arquitetura*, oferecidas respectiva e conjuntamente por mim, Renata Marquez, e pelo Prof. Wellington Cançado no 1º semestre de 2017 e que tinham como objetivos: sensibilizar para a diversidade epistemológica do mundo por meio da vivência de projetos artísticos e suas implicações filosóficas, estéticas, políticas e sociais; discutir as mudanças paradigmáticas necessárias a uma crítica ao modelo civilizatório moderno e suas dicotomias (arte e artefato; natureza e cultura; etc.); desenvolver instrumentos para a reflexão crítica na prática do design.

Merece destaque a proposição de André Victor chamada *Dicionário de palavras brancas*, no qual mapeou e listou um glossário de todas as palavras da língua portuguesa que aparecem no contexto das falas de muitas línguas indígenas ouvidas nos filmes assistidos em sala. Esse dicionário resultou numa reversibilidade gráfica sintomática dos abismos comunicacionais e cosmológicos.

O *bívio* constituiu um projeto-piloto para proposições seguintes, desenvolvidas no âmbito de duas disciplinas da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. São elas os livros de bordo de *Cosmociências: Arte da Miçanga*<sup>4</sup>, ocorrida no 2º semestre de 2017, e de *Políticas da Terra*<sup>5</sup>, conduzida ao longo do 2º semestre de 2018.

No primeiro livro de bordo, *Artes da Miçanga*<sup>6</sup>, ainda mantivemos o formato (neste caso o A5) como vínculo comum entre as diversas produções dos alunos, suas linguagens e materialidades. Neste caso também foi incluído um texto de Creuza Krahô – *O mito do primeiro pajé* – produzido a partir de transcrições das aulas da mestra, feitas pelas alunas. Ao final, reunimos o material, selecionamos um desenho que funcionaria como capa e uma das alunas encadernou artesanalmente o volume.

Já no livro de bordo *Políticas da Terra*<sup>7</sup>, se por um lado o formato comum não foi uma premissa e o livro final constituiu uma reunião das propostas apresentadas, por

---

<sup>4</sup> A disciplina *Cosmociências: Arte da miçanga* teve como mestras convidadas Lira Kaxinawá e Maria Kaxinawá; Creuza Prumkwyj Krahô e Leila Jôxa Krahô; e Sueli Maxakali e Eliane Maxakali; e como professores parceiros André Brasil, César Guimarães, Clarisse Alvarenga, Isabel de Rose, Karenina Andrade e Renata Marquez. Sob o protagonismo das mulheres, a arte das miçangas coloridas (*mane*, para os Kaxinawá; *kênre*, para os Krahô, e *xap*, entre os Maxakali) se produz no alinhavo entre os cantos, as narrativas míticas e a experiência histórica. A disciplina se dedicou a esse modo relacional da arte, constituindo-se em espaço de troca e intercâmbio de fazeres e saberes.

<sup>5</sup> A disciplina *Políticas da Terra* teve como mestres convidados Davi Kopenawa (liderança yanomami); Cacique Babau, Maria da Glória de Jesus e Glicéria Jesus da Silva (lideranças tupinambá da Serra do Pai-deiro, BA); Dona Teresa Marília Flores (liderança guarani kaiowá, MS); Dona Maria Luzia Sidônio e Míriam Aprígio Pereira (lideranças do quilombo Luízes, Belo Horizonte, MG); Joelson Ferreira de Oliveira (Assentamento Terra Vista, BA); Makota Valdina (liderança do terreiro Nzo Onimboya, Salvador, BA); e como professores parceiros Edgar Barbosa, Eduardo Rosse, Luciana Oliveira, Pedro Rocha, Renata Marquez, Ruben Caixeta de Queiroz e Wagner Leite Viana. Em amplas mobilizações, seja pela retomada e demarcação de suas terras, seja pela afirmação de seus direitos político-religiosos (crescentemente ameaçados pela convivência do Estado com o avanço do extrativismo, do agronegócio e dos discursos de intolerância), grupos indígenas e afro-descendentes valem-se dos saberes tradicionais para elaborar renovadas estratégias político-midiáticas; produzem práticas e discursos que apontam para alternativas de vida comum baseadas, não na mercadoria ou na propriedade, mas na aliança com outros povos, com a floresta, seus animais e espíritos. O Curso teve cinco módulos, distribuídos entre as mestras e mestres, e contou também com encontros em outros espaços (ocupações, quilombos, comunidades e terreiros).

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.saberestradicionais.org/livro-de-bordo-arte-das-micangas/>

<sup>7</sup> Disponível em: <http://www.saberestradicionais.org/livro-de-bordo-politicas-da-terra/>

outro lado essa imprevisibilidade tornou possível abrigar outros modos discursivos. A disciplina *Políticas da Terra*, dividida em módulos com professores anfitriões de seis cursos diferentes – arquitetura, música, comunicação social, belas artes, antropologia e educação –, gerou um livro de bordo especificamente digital e audiovisual, com três incursões sonoras – leitura dramática, leitura poética e canto – que recuperavam a dimensão da oralidade da produção do conhecimento, experimentada na disciplina.

## Um projeto editorial

Ainda segundo Viveiros de Castro em *O nativo relativo*, as regras desiguais do jogo discursivo científico definem-se assim:

“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” (2002:115).

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, de escritores e de leitores outros? À maneira prática do *détournement* resgatado do grupo Internacional Letrista dos anos 1950 – apropriar-se dos meios de comunicação existentes para fazê-los dizer outra coisa?

São pelo menos dois os pensadores extra-acadêmicos e indígenas brasileiros que reterritorializam 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” (2015:86).

E Davi Kopenawa aliado a Bruce Albert, por sua vez, em outras palavras, publicadas em 2010, nos indicam trilhas a serem seguidas que nos permitem investir na proposição sistemática de ocupação das “peles de papel”:

“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” (2015:64).

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

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? A ocupação das “peles de papel” pelos mestres e pelas mestras é uma proposição gráfica – mais especificamente *bibliográfica* – feita por meio da situação “Você está aqui”. Uma proposição de pequenas maneiras das suas línguas pegarem em nós.

A publicação sistemática de textos – forma acadêmica predileta para o exercício do poder – gerados, transcritos, editados a partir da experiência da oralidade dos encontros de saberes pode funcionar como uma fábrica de bibliografias específicas? Escritos produzidos sob a forma da escuta que poderão circular, ser estudados, discutidos, difundidos tanto no contexto acadêmico como fora dele.

Uma intrusão nas bibliografias básicas dos cursos universitários, das dissertações de mestrado e das teses de doutorado 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”(2019:13), como elucidou Eduardo Viveiros de Castro no texto *Brasil, país do futuro do pretérito*, escrito para a aula inaugural da PUC-Rio proferida no dia 14 de março de 2019.

Como uma das editoras da revista PISEAGRAMA<sup>8</sup> desde seu começo, em 2010, temos proposto a sistematização desses conhecimentos por meio da edição e publicação de uma coleção de textos de autoria de mestres e de mestras que alcançávamos com nossa rede de pesquisa e, posteriormente, daqueles mestres e mestras que conhecíamos no contexto da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. De nossa rede de pesquisa havíamos publicado ensaios de texto e/ou imagem de Izaque João, Donizete Maxakali e Zé Antoninho Maxakali, Joseca Yanomami, Poraco Yanomami, Gerardo Pet-saín, Abel Rodríguez, Luiz Henrique Eloy Terena e Tónico Benites.

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 e de Sueli Maxakali e Isael Maxakali em cinco edições da revista:

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. O ouro canibal. *PISEAGRAMA*. n. 08. Belo Horizonte, Setembro 2015. pp. 32 - 41.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Modos quilombolas. *PISEAGRAMA*. n. 09. Belo Horizonte, Novembro 2016. pp.58-65.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Somos da terra. *PISEAGRAMA*. n. 12. Belo Horizonte, Agosto 2018. pp. 44-51.

CACIQUE BABAU (Rosivaldo Ferreira da Silva). Retomada. *PISEAGRAMA*. n. 13. Belo Horizonte, Abril 2019.

KRAHÔ. Creuza. Mulheres-cabaças. *PISEAGRAMA*. n. 11. Belo Horizonte, Novembro 2017. pp. 110-117.

MUIANDÊ, Mametu N’Kise; KIDOIALE, Makota. Senzala, terreiro, quilombo. *PISEAGRAMA*. n. 12. Belo Horizonte, Agosto 2018. pp. 52-61.

MAXAKALI, Sueli; MAXAKALI, Isael. Hitupmã’ax. *PISEAGRAMA*. n. 12. Belo Horizonte, Agosto 2018. Capa e pp.18-25.

---

<sup>8</sup> A revista PISEAGRAMA (ISSN 2179-4421) disponibiliza todo seu conteúdo impresso no *site* [www.piseagrama.org](http://www.piseagrama.org). No *site*, há também a seção *Extra!* para a publicação de conteúdos que não acompanham o cronograma de execução da revista impressa.



## Um projeto expográfico

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

A proposição de exposições – forma museológica predileta para o exercício do poder, como demonstrou Alfred Gell (2001) – pensadas a partir da experiência dos Saberes Tradicionais pode atuar como fábrica de materialidades e sensibilidades itinerantes que podem ser experimentadas, estudadas, discutidas, difundidas no contexto artístico e científico e também fora deles?

Uma intrusão nos circuitos culturais ocupados agora como plataformas expositivo-epistemológicas (2019) interessadas na investigação de imaginários futuros de uma possível epistemologia estética a partir da proposta de superação de dicotomias modernas tais como arte e ciência; arte e artefato; natureza e cultura. Oportunidades para presenciar um suposto passado que não acaba de passar.

O filme *Cosmopista Maxakali Pataxó*, gestado dentro do projeto de pesquisa coordenado por Rosângela de Tugny e envolvendo também outros parceiros e pesquisadores, teve sua estreia na exposição *Escavar o futuro*, no Palácio das Artes (2013), Belo Horizonte, uma exposição coletiva que teve como curadores eu, Renata Marquez, e Felipe Scovino. Aquela exposição-pesquisa propunha uma reflexão sobre a produção artística dos anos 1960 e 70, momento histórico no qual o espaço é entendido como matéria-prima da arte, investigando, em suas continuidades e rupturas, o interesse dos artistas pela produção social do espaço em 2013.

Não havia como tratar da produção social do espaço sem falar de duas proposições de recartografia do território ou nova partilha sensível dos mapas, registradas no filme *Cosmopista Maxakali Pataxó* e na coleção de quatro vídeos da série *Árvore do esquecimento*, de Paulo Nazareth. Os filmes ampliavam a escala urbana e expandiam a temporalidade histórica presentificando os movimentos colonizadores e contracolônizadores de ocupação e desocupação do país, respectivamente, relativos ao povo Maxakali que viaja até os Pataxó (BA) e aos povos trazidos à força da África, cujo ritual de saída e entrada era performatizado por Nazareth.

Se *Escavar o futuro*, apesar de conter o olhar indígena, não tinha como foco principal o encontro enfático com outras cosmologias, a exposição *Mundos indígenas*, prevista para novembro de 2019 no Espaço do Conhecimento, o museu de ciências da UFMG no centro de Belo Horizonte, traz desafios novos.

A proposta da exposição tal como concebida pelas antropólogas Ana Gomes, Deborah Lima e Tainah Leite é promover o conhecimento a respeito dos mundos de cinco povos indígenas: Ye'kwana, Yanomami, Xakriabá, Pataxóop e Tikmũ'ũn (Maxakali). 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.”<sup>9</sup>

Convidada a atuar como coordenadora do Núcleo de Expografia do Museu para realizar esta exposição, aproveito a oportunidade para compartilhar suas singularidades. Como construir uma exposição na qual pelo menos duas dicotomias modernas – arte e ciência e natureza e cultura – se sobrepõem no interior de um museu de ciências? Em outras palavras, uma exposição na qual a ciência é experimentada como cosmociência? Como desenvolver uma exposição cuja curadoria é feita a muitas mãos indígenas com suas presenças sendo essenciais desde o início? Como conceber um método de trabalho expográfico que envolva a copresença?

Ocupar os circuitos culturais envolve rever todo o processo e seus modos de fazer. Como *projetar* uma plataforma expositivo-epistemológica na qual se leva em conta a materialidade indígena como ponto de partida? Imaginar espacialidades que refletem uma série de percepções estruturais tais como o ciclo de vida dos materiais; a relação econômica e logística dos materiais; a redistribuição de renda dos projetos culturais? Como envolver os curadores e produtores indígenas não só nos processos curatoriais da exposição mas também nos processos expográficos e na construção dos espaços?

---

<sup>9</sup> Material de divulgação interna ao Espaço do Conhecimento UFMG, 2019.

A ideia da qual partimos baseia-se, portanto, na materialidade cotidiana dos cinco povos indígenas – Yeᄁkwana, Yanomami, Xakriabá, Pataxóop e Tikmũ’ũn. 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). Pois não se trata de produzir uma exposição *sobre* um encontro mas, em vez disso, de produzir uma exposição *para* encontros – encontros e acontecimentos múltiplos, únicos.

Talvez seja isso o que Isabelle Stengers chama de arte de testemunhar – “um papel que conviria muito especificamente àqueles que comumente se nomeiam ‘artistas’, pois se trata de fazer passar alguma coisa que não é da ordem de uma posição, de dar sua dignidade e sua importância àquilo que pertence antes à ‘sensação’” (2018:462).

Este é o ponto em que nos encontramos no processo em curso de *Mundos indígenas* no museu da UFMG. Quase-etnógrafos-etc. dispostos a testemunhar, desenhar alianças e, como anfitriões, acolher pessoas sutis (ao invés de perseguir!), ainda que com muitas questões obtusas.

## Referências

- BARBOSA NETO, Edgar. O quem das coisas: etnografia e feitiçaria em **Les mots, la mort, les sorts**. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 235-260, jan./jun. 2012.
- BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo. **Políticas institucionais, práticas curatoriais**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- BASBAUM, Ricardo. Diferenças entre nós e eles. In: MARQUEZ, Renata (Org.). **conjs., re-bancos\*: exercícios&conversas**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012. Tradução de Jorge Menna Barreto do original **Differences between us and them**, publicado em outubro de 2003 por **Static Pamphlet**.
- BASBAUM, R. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- 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.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- 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.** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. UFRJ. 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.
- MARQUEZ, Renata. **Geografias portáteis.** Belo Horizonte: Editora Piseagrama, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Exo/Ed. 34, 2005.
- STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros,** Brasil. n. 69, abr. 2018.
- STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Brasil, país do futuro do pretérito.** Texto para a aula inaugural da PUC-Rio proferida no dia 14 de março de 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana.** vol.8 no.1 Rio de Janeiro, Apr. 2002.