

## Devir indígena (em dois tempos-movimento) ou o quarto reino da natureza

Dedico este texto a Lygia Pape e Mário Pedrosa<sup>1</sup>

Marcio Doctors, agosto / setembro de 2022

### Primeiro tempo-movimento

Meu interesse e minha aproximação com a questão dos povos originários se deram a partir de meu vivo convívio com Lygia Pape e Mário Pedrosa e, mais especificamente, através do seu ensaio “Discurso aos tupiniquins ou nambás”.<sup>2</sup> Ele foi certamente um dos intelectuais de visão mais abrangente, prospectiva e visionária que o Brasil produziu. Em 1975, dois anos antes de sua volta do exílio, na sua aproximação de reencontro com este território denominado Brasil e desapontado com o rumo decadente e de pulsão niilista das artes visuais europeias, é levado a escrever esse texto manifesto, no qual repensa os caminhos da arte contemporânea, sob uma ótica da falência dos discursos totalizantes e totalitários da Europa Ocidental. Afirma que “em países como os nossos [...] quando se diz que a arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista”;<sup>3</sup> daí *Devir indígena*: nosso futuro está na origem e vice-versa; na circularidade do tempo.

A experiência pedrosana da arte é fundada na matriz da arte moderna, no seu desvio em direção às culturas e às expressões artísticas não europeias e de outros segmentos periféricos da sociedade — como os das imagens do inconsciente ou das matrizes dos povos originários indígenas e africanos —, silenciados pela tradição estética eurocentrista do Renascimento. O seu pensamento sobre a arte moderna poderia ser resumido numa máxima que ele gostava de repetir, que a grande conquista estética foi colocar no mesmo pé de igualdade a “máscara africana” e a *Vênus de Milo* (lembremo-nos de *Les demoiselles D’Avignon*, de Picasso).

No entanto, sua ousadia intelectual foi ampliar seu universo de análise para além das leis estritamente da arte e recolocá-las em uma perspectiva política, mesmo que a arte tratasse, naquele momento, basicamente de enfatizar as questões voltadas para as leis formais da própria arte. Essa manobra do pensamento foi o que permitiu que ele estabelecesse um novo horizonte de possibilidade crítica que, a meu ver, desaguou no que estamos vivenciando hoje na arte.

Voltemos no tempo: o texto “Panorama da pintura moderna”,<sup>4</sup> escrito para a conferência proferida, em 1951, no Ministério de Educação e Saúde, poderá clarear nossa compreensão. Pode-se ler que a atitude plástica de Gauguin, ao planificar sua pintura, indo contra os cânones da perspectiva central renascentista, trabalhando com áreas de cor chapadas e sem claro-escuro, tinha a intuição e o intuito de liberar o espaço da tela como espaço de representação por verossimilhança da realidade externa. No entanto, Pedrosa vai mais além ao escrever que não foi só uma conquista técnica:

---

<sup>1</sup> Foi Lygia Pape que me apresentou a Mário Pedrosa, em 1979, com quem trabalhei desde a sua volta do exílio até a sua morte, em 1981. À época, o tema central das conversas de final da tarde na casa de Mário era sobre a arte indígena e a exposição “Alegria de viver, alegria de criar”, que estava concebida para ser realizada no MAM Rio, quando o museu pegou fogo. Eles me introduziram a esse tema e me fizeram ver a importância da arte indígena para o futuro das artes ditas brasileiras. Nesse período também acompanhei a dissertação de mestrado em Estética, de Lygia Pape, pelo IFICS da UFRJ, “Catiti, catiti, nas terras dos brasis” (1980), que aborda, entre outras questões, a arte indígena. Desde então, até 1984, acompanhei a criação da série *O olho do guará*, que junta a pulsão popular da arte pós-neoconcreta com a arte indígena e que foi mostrada na Galeria do Centro Empresarial Rio e na Galeria Bruno Musatti.

<sup>2</sup> Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: PEDROSA, Mário. *Arte*. Ensaios críticos. Organização, prefácio e notas: Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify: 2015.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>4</sup> Panorama da pintura moderna. In: PEDROSA, Mário. *Arte*. Ensaios críticos. Op. cit., pp. 178-216.

[...] mas sobretudo de ordem espiritual, sendo ele talvez o primeiro grande europeu para quem a arte dos povos exóticos, primários, não é mera curiosidade, mas tão criadora quanto a dele, regida por uma necessidade plástica e espiritual tão autêntica e alta quanto a ocidental. Aliás, diga-se logo, de passagem que Gauguin revela nessa atitude uma das características mais profundas e permanentes da sua e, nesse sentido, igualmente de nossa época: o contato espiritual direto, pela primeira vez na história humana, de todas as culturas, passadas e presentes, pré-históricas ou contemporâneas, no tempo e no espaço. As consequências dessa interpenetração de culturas ainda não acabaram de revelar-se em todo o seu desenvolvimento. Não se pode, entretanto, compreender a arte moderna sem ter o fato bem presente no espírito.<sup>5</sup>

Ao destacar essa contribuição espiritual da arte moderna, Mário Pedrosa revela a plasticidade de seu pensamento. Busca o paradoxo e nos faz perceber a dimensão “política”, subterrânea, contida nessa opção expressiva. O mesmo movimento que leva a expansão do capitalismo da Europa Ocidental pelo planeta, no final do século XIX e início do XX, gerando uma assimetria colonialista de valoração e opressão, provoca um contramovimento na arte, que reconhece nas manifestações dos povos originários uma mesma correspondência de importância estética entre essas manifestações e as da cultura da Europa Ocidental, quebrando dessa maneira a relação hierárquica entre alta e baixa cultura e gerando, dessa maneira, uma horizontalização de valores.

No entanto, vale destacar que, apesar de ainda restrita a uma aproximação através dos valores plásticos, esse era um “contato espiritual” inédito — no sentido de igualdade de valoração para o Ocidente europeu — entre diferentes culturas, que pertenciam a diferentes tempos e locais. Certamente essa conquista foi o germe para a explosão das narrativas ético-estéticas, tal como presenciamos hoje, e que está redesenhando o mapa artístico da atualidade.

Essa percepção permite estabelecer correspondências com o momento expressivo atual, cuja arte etnográfica está expressando uma nova ordem espiritual como um contramovimento à globalização do capital financeiro, para além do neoliberalismo, que, ao dissolver os sistemas monetários nacionais, cria novas unidades de moedas supra nacionais — as criptomoedas —, rompendo ainda mais as fronteiras entre os países e liberando energias financeiras, independentemente de suas origens territoriais para que possam transitar sem qualquer barreira.

Esse mesmo movimento pode se bifurcar em dois caminhos: para o comportamento xenófobo de se fechar em si mesmo, fazendo uso de discursos e atitudes autoritárias e fascistas ou, então, para o entendimento de uma nova possibilidade libertária. Possibilidade essa capaz de estabelecer um território supranacional da arte, que fará com que as “minorias de massa” como as mulheres, os povos originários da África e das Américas, os LGBTQIA+, marginalizados pelo discurso patriarcal, ou as populações marginalizadas pela economia capitalista nas periferias urbanas das megalópoles miseráveis dos países periféricos, possam ocupar seu lugar expressivo e de fala de maioria, que são, na sociedade e gerar uma nova centralidade na ordem universal.

Essa conquista espiritual levou o território da arte a liberar contra a visão colonial. A arte contemporânea faz uma crítica ao capital transnacional, mesmo que esse capital muitas vezes se utilize, através da propaganda, das mesmas pautas reivindicatórias dos anseios da nova sociedade. Em outras palavras, é preciso estar atento às sutis diferenças para distinguir a importância do contramovimento espiritual capaz de gerar inflexões e novos paradigmas que podem liberar o sonho para o futuro, em vez do ufanismo romântico do passado, reproduzido pelos meios de comunicação da atualidade. Na origem, a mesma voracidade do capital na transição entre os séculos XIX e XX e do XX ao XXI.

Essa revolução é uma revolução espiritual e antirromântica, apesar dos críticos insistirem nos riscos românticos de tal visão. Pergunto: quando se tem a ousadia intelectual e ativista de declarar, após o incêndio do MAM Rio, em 1978, a inviabilidade de se recriar um museu de arte moderna não se estaria declarando a falência do Projeto da Arte Moderna? Ou qual é a extensão e consequência da iniciativa de uma contraproposta de se criar o museu das origens no lugar do MAM? O que há de romântico nessa iniciativa, se, por exemplo, o MAR, o Museu de Arte do Rio

---

<sup>5</sup> Ibid., pp. 186-187.

de Janeiro, não é a concretização desse mesmo espírito, que hoje impregna o circuito de arte, da intelectualidade e da expressão da nossa sociedade em todos os níveis? E, se formos mais além, tal proposta não é uma crítica profunda à Semana de Arte Moderna de 1922, que teve o mérito de se aproximar de matrizes estético-formais indígenas e africanas, mas que não soube (não permitiu ou não tinha consciência) que lhes fosse dado o mesmo espaço expressivo e de fala? Ou *Casa grande e senzala*, que cristalizou o mito da democracia racial brasileira, partindo da falsa ideia de igualdade através da miscigenação cultural como amálgama pacificadora, que se reproduz, hoje, através do mito da eficiência da meritocracia, como fez notar Lilia Schwarcz no texto de apresentação que escrevemos para o encontro “Que 22 queremos celebrar?”, realizado na Casa Museu Eva Klabin.

A ideia da 25ª edição do projeto Respiração *Devir indígena*<sup>6</sup> nasce dessa pulsão da arte, que assinala acima. A imagem que me ocorre é a dos movimentos de sístole e diástole, como se no coração da arte estivesse sendo bombeada essa energia criadora das matrizes originárias, irrigando nossa percepção atual do mundo e da sociedade. Só que o que antes era uma referência na forma estética hoje é uma experiência libertária e política, porque trata de outras possibilidades discursivas; de outras vivências e de outros rearranjos possíveis e cada vez mais prováveis das relações sociais.

### **Segundo tempo-movimento**

Se antes a arte ocidental tomou emprestada a forma das matrizes dos povos originários indígenas e africanos para se reinventar formalmente e se expressar, sem lhes dar voz devida; hoje, são os povos originários de matriz indígena e africana e os marginalizados pela sociedade de poder patriarcal que tomam emprestado a forma da arte contemporânea para se expressar e são parte ativa desse processo de transformação da estrutura de nossa sociedade (suas vozes são ouvidas). É uma conquista espiritual que rearticula as relações éticas da nossa sociedade com base na estética.

Criou-se, atualmente, uma certa inevitabilidade. Não se pode pensar o mundo contemporâneo sem levar em conta a aderência que essas ideias produzem na nossa maneira de ver, sentir e perceber o mundo. É nesse sentido que Denilson Baniwa e Gustavo Caboco foram convidados a participar da 25ª edição do Projeto Respiração. Suas intervenções trouxeram *anima* para a fossilização do presente, desencadeando uma reflexão potente sobre a vivência do tempo na nossa sociedade.

Tudo começou com uma prospecção do espaço da casa e do seu entorno. Nesse exercício de descoberta, visitaram a mata atrás da casa, a Lagoa Rodrigo de Freitas, o Corte de Cantagalo, a coleção e a reserva técnica. Da mata, da água, da pedra e da arte foram extraindo suas percepções.

Denilson Baniwa trouxe a mata para dentro da casa com uma projeção em tempo real através de uma câmera de segurança. Essa projeção gera uma lagarta, que atravessa diferentes ambientes da casa, como comentário da passagem do tempo de construção e reconstrução (ovo | lagarta | crisálida | borboleta). A lagarta tem uma grande importância para os Baniwa porque durante a estação das chuvas – que corresponde ao período em que está sendo trabalhada a intervenção — a raiz das árvores apodrece e quando a lagarta aparece para comer as folhas, ela chega para anunciar que o terreno está pronto para o plantio. A aparição da lagarta é o prenúncio da mudança, mas de uma mudança viva, que se metamorfoseia em diferentes maneiras de existir no tempo, na sua forma e na ocupação do espaço. Há nessa camada de sentido, trazida para o interior da casa, uma similaridade com a proposta do Projeto Respiração, que é de criar camadas criativas

---

<sup>6</sup> Foram essas algumas questões a que fui levado a refletir quando pensei na programação da Casa Museu Eva Klabin, neste ano que comemoramos uma tripla efeméride: 200 anos de Independência do Brasil, 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922 e do falecimento de Lima Barreto, conforme lembrado por Lilia Schwarcz, com quem tive a alegria e a honra de organizar o Ciclo de Encontros *Que 22 queremos celebrar?* (Canal Eva Klabin Youtube). Foi a partir dessa mesma iniciativa que tenho a alegria e a satisfação de dividir com Paula Alzugaray a concepção e curadoria da 25ª Edição do Projeto Respiração *Devir indígena*, com os artistas Denilson Baniwa e Gustavo Caboco.

com mudanças do espaço da casa, instaurando uma outra temporalidade, que nos questiona sobre a passagem do tempo e sua cristalização implícita na ideia de museu.

A lagarta finaliza seu trajeto ao se encontrar com a *Pintura-Cosmo* no teto do quarto de Eva Klabin. Ela nasce de uma imagem projetada e escapa por uma pintura em direção ao cosmo. Cria uma circularidade e uma união entre a transformação do espaço e o tempo da criação. Ao reconfigurar o espaço, instaura o tempo mutante da criação. A lagarta vai deixando seus ovos, que se transformam nas *Pedras-Casulo* criadas por Gustavo Caboco.

A articulação criadora da intervenção de Gustavo Caboco se deu a partir de duas ideias. A primeira foi a ideia de corte, presente na própria nomeação do Corte de Cantagalo, contíguo à Casa Eva Klabin, que liga Copacabana à Lagoa. Uma pedra que foi cortada, cuja terra daí extraída se encontra, hoje, no fundo da lagoa. Ele se pergunta se o que antes era topo do morro não é agora fundo da lagoa? Lança uma percepção contrária à lógica da eficiência, que nos faz refletir como naturalizamos essas interferências na geografia das cidades. Para ele é como se tivéssemos amputado a paisagem, é como tirar um pedaço de um ser. Esses deslocamentos, físicos e mentais, na manipulação da paisagem, provocam uma reflexão sobre como se dá a rearticulação do espaço, as memórias que vão sendo abafadas (deixadas de lado) e as memórias que vão sendo produzidas pelas mudanças da ação do homem na natureza.

A segunda ideia se deu quando ele descobriu na reserva técnica um fóssil de peixe, encontrando, nesse momento, o rastilho poético que sua sensibilidade necessitava para criar a coalescência entre suas percepções, a cumplicidade artística com Denilson Baniwa, o *Respiração* e o espaço da casa. O fóssil é uma pedra cortada ao meio (Corte de Cantagalo), que traz a memória arqueológica do peixe incrustado nela, que era comercializado como *souvenir*, nas lojas para turistas de Copacabana nos anos 80 (da mesma forma que os povos originários foram tratados por muitos séculos como um *souvenir* da humanidade). A memória está viva na pedra. Não é *souvenir*. Não é troféu do passado; é tempo vivo e pulsante. É disso que trata a arte. O que se crê estar enterrado — esquecido — no tempo está vivo nos corpos viventes, quando se faz o caminho do tempo de transformação da lagarta. Quando a imaginação pode tecer novas formas sobre a frágil base da realidade, parafraseando Strindberg.<sup>7</sup> A lagarta de Denilson e o fóssil fecundam a imaginação de Gustavo Caboco, que inventa as *Pedras-Casulo*.

A intervenção *Devir indígena* trata da tessitura do tempo e do espaço no corpo da casa. O fio condutor da ocupação é transformação e memória. Indica que o que é frágil é a realidade, não a imaginação, parceira da arte, que tem a concretude do corpo e é guiada pela linguagem do sonho, que se comunica com as pulsões da duração e do devir; é com esse substrato da potência da vida, que a arte estabelece um contato direto. Denilson Baniwa e Gustavo Caboco criam fundamentados nesse feixe de sensações. A descrição do processo de realização da intervenção, descrita por Caboco, é reveladora: “Um sonho foi conversando com o outro. Denilson sonhou com a lagarta e eu sonhei com uma lagoa. Nessa lagoa havia uma pedra cortada no meio e me remeteu ao fóssil. Foi um processo de escuta”.<sup>8</sup> A memória expandida se encontra, através da linguagem do sonho, com a imaginação para tecer novas formas. Essa tessitura é o poético.

A pedra que é casulo e o casulo que é pedra, a imagem projetada da mata em tempo real, que se transforma em lagarta, que vai em direção à *Pintura-Cosmo*, nos fala da criação como um processo inseparável da natureza. O que os artistas nos indicam — o que *Devir indígena* nos indica — é que não há cisão entre natureza e arte; é um organismo vivo. Não se pode separá-las sem haver perda. Não estamos falando de síntese, mas de uma comunhão intrínseca. Da mesma forma que não se pode mais não perceber o planeta como organismo vivo. Mário Pedrosa

---

<sup>7</sup> “Mentira e realidade são uma coisa só. Tudo pode acontecer. Tudo é sonho e verdade. Tempo e espaço não existem. Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece sua teia e desenha novas formas, novos destinos”. Trecho da peça teatral *Sonhos* (1901), de August Strindberg.

<sup>8</sup> Anotação da conversa entre os curadores Marcio Doctors e Paula Alzugaray com o artista Gustavo Caboco em 16 de agosto de 2022.

demonstra de maneira brilhante que essa separação entre natureza e arte, criada pela cultura europeia, não funciona por aqui. Temos a possibilidade de um outro horizonte:

Aqui, o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem, pois não se trata do processo triádico da dialética, que terminaria ainda que provisoriamente em uma síntese. O que aqui acontece é outra coisa, é o nascimento de um quarto reino mais pra lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. In: PEDROSA, Mário. *Arte. Ensaios críticos*. Op. cit., p. 551.