

## Anotações para a elaboração de um Monumento ao Autoexílio Ameríndio Kaiwá e Guaraní

### Notes for the elaboration of a Monument to the Kaiwá and Guaraní Amerindian's Self-Exile

Letícia Larín, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes; CIEBA

#### Resumo/ Abstract

Estas anotações procuram oferecer um panorama sobre o atual estado do complexo prático-teórico, que trata da elaboração de um Monumento ao Autoexílio Ameríndio Kaiwá e Guaraní para uma territorialidade portuguesa, numa tese de doutoramento artístico-prática em Belas-Artes, com especialidade em Escultura. O enredo procura desentrelaçar problemáticas na busca por constituir um espaço de conexão antropológica, no qual se consideram, conjuntamente, elementos da cultura material indígena e da arte contemporânea ocidental. O processo dessa empreitada acompanha-se pelo esboço de uma perspectiva de cunho utópico, infiltrada por correntes de tendências anti patriarcalistas, plurinacionais, biocêntricas e decoloniais, e sintetizada sobre a noção irónico-crítica de «movimento do autoexílio».

*These notes propose to offer an overview on the current state of the practical-theoretical complex, which deals with the elaboration of a Monument to the Kaiwá and Guaraní Amerindian's Self-Exile, in an artistic-practical doctoral thesis in Fine Arts, with specialization in Sculpture. The plot seeks to disentangle problematic issues on considering, within the scope of contemporary Western art, elements of indigenous material culture. The process of this endeavor is accompanied by the outline of a utopian perspective, infiltrated by anti-patriarchal, plurinational, biocentric and decolonial tendencies, and synthesized by the ironic-critical notion of «self-exile move-*

#### Introdução

Neste texto é compartilhado o processo, de elaboração de um Monumento ao Autoexílio Ameríndio Kaiwá<sup>1</sup> e Guaraní<sup>2</sup> para uma territorialidade portuguesa, imiscuído na trama conceitual da tese de doutoramento artístico-prática, com especialidade em Escultura, que a presente autora desenvolve na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Como a feitura do trabalho encontra-se em andamento, o objetivo destes escritos é entrelaçar o encaminhamento prático ao teórico alcançados até o momento, de modo a fazer transparecer a pertinência entre o argumento conceitual e a sua conformação estético-material.

A tessitura, desta pesquisa no âmbito acadêmico, tem

1 - Neste artigo, a grafia dos nomes de grupos étnicos e das palavras em Guaraní, que não são acompanhadas por outras discriminações, dão-se conforme a proporcionada em Dooley (2006; 1998). Ainda assim, respeitando-se a linha indicada por Egon Schaden (1974: 15), em todos os casos prima-se pelas normas da convenção assinada em 1953 (Participantes da 1ª Reunião Brasileira de Antropologia, 1954: 152) e, por isso, opta-se por não utilizar o til e por escrever os nomes de etnias com a primeira letra em maiúsculo.

2 - Dado o estado processual em que este trabalho encontra-se, o título apresentado é provisório.

sido permeada por diversos experimentos plásticos, investigações transversais e reflexões tangenciais. Todo esse arsenal tem contribuído à precisão do argumento teórico, assim como à apreensão do caráter final a ser concretizado no referido monumento, sendo essa peça a principal, concernente ao produto artístico-material a ser concluído no domínio da referida tese. Com isso, esta breve reflexão é alinhavada através de elementos cruciais determinados, até o presente momento, para constarem no monumento. A partir destes pontos objetivos enunciam-se, então, alguns conceitos recíprocos e, a um só tempo, fundamentais ao argumento conceitual, sem que haja um cuidado em explicá-los com profundidade.

Dado que este formato expõe uma visão panorâmica, ele discrimina apenas uma síntese do atual estado do monumento, em elaboração, com respeito à estrutura teórica que nele incide. Nesse caso, muitos termos citados são mencionados, no corpo do texto, por serem índices de conceitos essenciais à investigação em questão. Entretanto, como a densidade dos mesmos conflitua com o espaço disponibilizado por estes escritos, eles não são devidamente desenvolvidos. O caráter desta reflexão é, mais bem, pontuar noções que requerem a área da tese

para serem explicadas. Assim sendo, embora a inserção dessas palavras não abarque sentidos alternativos aos apreendidos pelos estudiosos citados, em muitos casos ela articula um complexo discursivo distinto, elaborado pela presente autora. Desse modo, esses tópicos propiciam um esboço, não exaustivo, do referencial teórico que sustenta a pesquisa.

## Desenvolvimento

### Vértice Ereto e Armadilha

*Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá*<sup>3</sup> é o título de uma *performance* apresentada por Letícia Larín em 2019, no evento *Hors-Lits #2 Lisboa*, sob curadoria e organização de Lise Bardou e Trécy Afonso. A peça sintetiza uma série de reflexões diversas, da artista, sobre aspetos básicos a serem levados em conta na elaboração, tanto de um monumento, quanto de um aos Kaiwá e Guaraní<sup>4</sup>. O seu enredo foi desenvolvido junto à interação com esculturas no espaço público de Lisboa (Img. 1), as quais, ou se relacionam com a colonização do Brasil, ou instam questões basilares relevantes à autora.

Algumas conjunturas, reveladas nesta *performance*, destacam-se à presente reflexão. Uma diz respeito a estruturas verticais que são comumente reconhecidas em monumentos de “grandes civilizações”, como colunas, pedestais longilíneos, obeliscos e pelourinhos. Elementos formais desse tipo, segundo interpretações pós-freudianas (Peck, 2004: 1213), remetem ao patriarcado, já que apontam a níveis hierárquicos – e tecnológicos – superiores que se mostram, à larga distância, como eixos independentes e onipotentes, em situação de primazia e controlo (Foucault, 2008) quanto a esferas subalternas (Guha *et al.*, 1988). Esse tipo de estrutura, familiar à perspectiva artístico-ocidental, foi eleito para funcionar como uma “armadilha” ao olhar, da

3 - A grafia do termo «Guaraní-Kaiowá», nesse título, difere da utilizada no presente texto por coincidir à opção auferida aquando da realização da peça artística em questão.

4 - Kaiwá e Guaraní referem-se, respetivamente, às etnias ameríndias Guaraní-Kaiwá e Guaraní-Nhandéva. Se bem que é certo que ambas culturas apresentam diferenças marcantes, é-o também que as suas cosmovisões convergem em muitos aspetos. A opção por tratar de ambos universos em concomitância, neste trabalho, deve-se ao enfoque na Reserva Indígena de Dourados, no estado de Mato Grosso do Sul, Brasil. A maior população nessa terra indígena é Kaiowá e Guaraní, sendo as lutas políticas locais referentes acionadas conjuntamente. Como o destino desses grupos culturais encontra-se entrelaçado, é apropriado considerá-los em comunhão.

cultura dominante, incidido sobre o monumento aos Kaiwá e Guaraní a ser instituído em terreno português.

Esse “mecanismo de armadilha” utiliza-se, largamente, em tentativas de converter ameríndios em “civilizados”. Como exemplo colonial há a nomeação do Deus cristão por Tupã – uma divindade indígena –, para que os índios, mesmo proferindo o nome de Tupã, aproximassem-se dos ensinamentos do pai dos filhos de Cristo (Leite, 1993: 155). De um modo similar, essa estratégia lança-se, também, por indígenas em processo de sincretismo cultural (Clifford, 1988). Num caso Kaiwá, sobre a origem do formato em cruz do instrumento cosmo-espiritual pau de *chiru* (Melìà *et al.*, 1976: 171; Mura, 2010: 130), uma hipótese plausível (Motolinía, 2014) justifica-se por uma vontade Guaraní em manter a cultura autóctone sem, entretanto, entrar em conflito com jesuítas.

Dada a territorialidade de instauração do monumento – que pode ser um local em Portugal ou uma ambientação situada na História da Arte portuguesa –, a inclusão dessa “artimanha” no monumento visa, não trapacear pessoas, mas, captar a atenção das mesmas através de um caractere que lhes seja comum. Por outro lado, a forma abstrata de um vértice ereto sintetiza uma problemática a ser desvelada pelo monumento em questão: a de suplantar a noção antropocêntrica pela biocêntrica (Gudynas, 2014). Uma representação simbólica desta transformação de paradigma pode ser conferida na montagem digital *Coluna Infinita* (Img. 2), releitura da conhecida obra do escultor moderno romeno Constantin Brancusi (Hobita, 1876 – Paris, 1957). Enquanto a coluna de Brancusi versa sobre uma propagação ao infinito com a utilização de infinitos módulos – ou seja, de recursos ilimitados – em direção ao céu – situação na qual os módulos inferiores recebem mais peso que os superiores –, a desconstrução e reconfiguração desta peça, observada na imagem apresentada, concebe o infinito como uma cadeia cíclica em interdependência – ou seja, como um sistema em reciprocidade (Temple, 2003) perpetuado infinitamente, assim como um ecossistema em harmonia.

Uma outra possível solução, à desconstrução simbólica deste paradigma, adveio do contato com um monumento próximo ao Terreiro do Paço em Lisboa, no qual duas

colunas formam uma espécie de pórtico ao Rio Tejo (Img. 3). Um fragmento do áudio que acompanha a vídeo-projeção, durante a já mencionada *performance*, sumariza a operação averiguada:

*Voltando, então, à estrutura central...*

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

*A travessia evidencia o caráter transitivo da utopia.*

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

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

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

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

*Ele funciona como uma pele, que propicia contatos. (Larín, 2019)*

#### IV.II) Universalismo e Identidade Kaiwá e Guaraní

A segunda questão a ser ressaltada da *performance Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá* refere-se ao intento, da artista, em enunciar questões básicas a constarem num monumento de sua autoria, independentemente da temática do mesmo. Essa volição denota a presença de um conjunto de noções preliminares, as quais seguem a linha de um universalismo a ser discutido junto a Alain Badiou (2005) e Slavoj Žižek (2006). No pensamento proposto, considerado aqui junto à tarefa de desenvolver um monumento aos ameríndios Kaiwá e Guaraní, o objetivo não seria regressar à situação ancestral em que viviam estes grupos étnicos – mesmo porque, para isso, a obra a ser construída não poderia ser da tipologia ocidental do monumento: caberia exclusivamente à comunidade instaurar o que lhe parecesse em seu *tekoa*.

Convém ressaltar que, estando os Guaraní num *tekoa*, numa terra que permite aos Guaraní praticarem o Bem Viver (Melià, 2015) e serem felizes (Vera *et al.*, 2020), não há necessidade em que eles realizem pontes interculturais. Em contrapartida, estando a presente artista contemporânea numa ambientação utópica, não há necessidade em que ela pense sobre um monumento aos Kaiwá e Guaraní. O objetivo da tese em questão, por conseguinte, é inspirar-se nas citadas culturas ameríndias para trabalhar no âmbito da

cultura ocidental – entendendo-se «cultura» em seu sentido mais amplo –, de modo a que a última seja incorporada por preceitos indígenas. Em via oposta, para que se conclua um intercâmbio ético na arte (Foster, 2005), é primordial atentar-se às consequências da retroalimentação do trabalho nas culturas aborígenes.

Incorporar essa almejada influência da “alma vermelha” não implica, de fato, em destituir todos os valores outorgados pelo primado do Ocidente, já que muitas das noções “normalizadas” – ao menos idealmente –, por exemplo pelos Direitos Humanos, entendem-se, neste texto, como preceitos universais. Como ideia-base universal a ser considerada num monumento, por exemplo, instou na referida *performance* uma atenção com os entes que se relacionam com a obra. As ideias apresentadas no ato performativo foram desde a disposição de paredes para que indivíduos possam realizar pichações e *graffiti*, passando por pedestais nos quais as pessoas possam organizar manifestações ativistas e bancos nos quais possam sentar-se e dormir, a materiais e estruturas favoráveis à interação com sujeitos dos reinos animal não-humano e vegetal.

À luz dessas noções e em conversa com a Guaraní-Nhandéva Kunha Yxapy (Rosilei Souza, Reserva Indígena de Dourados, 1978), durante o desenvolvimento do trabalho de campo na Reserva Indígena de Dourados, a presente autora mostrou à ameríndia a maquete observada na Img. 4. Kunha Yxapy concordou que a forma circular, construída com sementes, alude a uma perspectiva que caracteriza uma aldeia indígena através de uma dimensão comunitária. Mas ela ressaltou, também, ser esse entendimento precário, pois, a aldeia é conformada por diversas agrupamentos. Com isso, ela sugeriu que uma representação mais efetiva teria, não um, se não, vários círculos.

Porém, a Nhandéva acrescentou que um elemento mais adequado, para que os sujeitos de sua cultura se reconhecessem, seria o que fizesse do monumento um ponto de enfoque de olhares e de relações. Isso, porque a circularidade supostamente incitada pelas paredes de uma *ogapysy*<sup>5</sup> (casa indígena para fins religiosos), por exemplo, simboliza apenas uma carapaça para rituais, um invólucro inerte para a ocorrência de momentos de convívio e

5 - Embora em Dooley (2006; 1998) figure *opy*, toma-se aqui a liberdade de primar pelo termo usualmente utilizado na região de Dourados, estado de Mato Grosso do Sul, Brasil.

interação socioculturais. Como a peça procurada pela presente autora não reivindica ser suporte de relações mas, sim, acionar relações, o elemento da cultura material ameríndia auferido como mote do monumento foi, conseqüentemente, uma espécie de altar que se encontra junto às casas de reza. É ao seu redor que as coreografias corporais, os cantos e os manejos dos utensílios espirituais ocorrem. Esse tipo de altar, seja no interior ou no exterior da *ogapysy*, é, junto com o líder religioso (*nhanderu*) ou a líder religiosa (*nhandesy*<sup>6</sup>), o núcleo de mobilização das culturas Kaiwá e Guaraní.

Do contato entre Kunha Yxapy, uma artesã, agricultora e mãe, e Leticia Larín surgiu o trabalho artístico-cultural em coautoria *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena* (Img. 5). O fato de a relação, entre a Nhandéva e a artista paulistana, ter levado à concretização de projetos em parceria é demonstração, *per se*, de uma conjuntura universalista. Kunha Yxapy esforça-se por promover a manutenção de sua cultura ancestral, numa região dominada pelos interesses do agronegócio. Leticia Larín esteve nessa localidade, em busca de apreender modos de produzir uma arte que fomente o plurinacionalismo (Barié, 2014). Desse encontro, o valor universal que se constata é o da existência concomitante de territórios administrados sob diferentes cosmovisões económicas, culturais e políticas.

Por outro lado, sendo o mais valioso para a Guaraní a difusão de sua luta, em defesa dos ensinamentos herdados dos índios antigos, é necessário que o monumento manifeste um feitio apto a identificar as culturas Kaiwá e Guaraní. A experiência cotidiana desenvolvida *in situ* clarificou pouco a pouco que, para gerar uma estética que diga respeito às culturas indígenas em questão, basta apresentar elementos característicos – como certos grafismos em determinadas cores, ou adornos, objetos e construções produzidos com formas, técnicas e materiais específicos. Embora na atualidade seja simples elaborar figurações estereotipadas sobre os indígenas, aptas a veicular um cariz massificado à sociedade ocidental (Said, 1979), ao ser incutida no monumento, essa faceta terá que ser discutida com atores das mencionadas culturas. Caso contrário, corre-se grande

6 - Embora a denominação Kaiwá e Guaraní para «rezadora» não figure em Dooley (2006; 1998), o uso do termo *nhandesy* é frequentemente averiguado em escritos sobre essas culturas (Chamorro et al., 2015: 795).

risco de oferecer uma visão sobre o índio na qual os Kaiwá e Guaraní, particularmente, não se reconheçam.

No caso do projeto *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena* (Img. 6), por exemplo, a opção de Kunha Yxapy e Larín foi não tornar o pleito Kaiwá e Guaraní tão óbvio, visualmente e conceitualmente, para que os efeitos da peça fossem concordes aos intencionados pelas autoras. O trabalho foi elaborado a partir de um mapeamento dos monumentos no espaço público de Dourados, tanto da cidade quanto da Reserva Indígena. Esse reconhecimento do território urbanizado explicitou uma ausência do ato de valorizar a importância dos Guaraní para aquela região, através da exposição de marcos perenes à população. Essa instância ilustra, de certo modo, o forte preconceito que a identidade ameríndia sofre, em geral, da sociedade local – seja branca, indígena sem consciência de ser indígena e, até mesmo, indígena.

Como a intenção da peça era protagonizar uma retomada simbólica do território, que foi usurpado – com o desenrolar histórico – dos Guaraní, pela intervenção em monumentos no espaço público, uma estética explicitamente ameríndia geraria um sistemático sentimento de aversão nos transeuntes em geral. O resultado seria, então, um fomento à violência, e não à empatia, com respeito à causa ameríndia. Com isso, decidiu-se por fazer da pandemia da doença COVID-19 o tema do projeto, de modo a abordar uma questão de importância universal, prévia a interesses e desentendimentos culturais específicos.

Foram produzidas cinquenta bandeiras, diversificadas em dez modelos, com dizeres sobre remédios do mato que servem à prevenção da mencionada doença, sendo metade instalada na cidade e metade nas aldeias Jaguapiru e Bororó – as quais conformam a Reserva Indígena de Dourados. Além disso, cento e cinquenta máscaras, que aludem a cinco remédios indígenas – sucupira, limão, casca do tronco do jatobá, sabugueiro e pariparoba –, foram distribuídas na mencionada Reserva. Kunha Yxapy aclarou que o simples fato, de a mensagem transmitida ser indígena, outorga validade no apoio da peça à causa Guaraní. Ela explicou que esse projeto é apto a identificar as culturas em questão pelo teor dos remédios do mato e processos de tratamento que são compartilhados, como limpar os pulmões fazendo inalação com remédio do mato ou tomar banho no remédio

do mato. Com isso conclui-se que, para a elaboração do referido monumento, há que ater-se a uma coerência – quanto a preceitos peculiares das culturas Kaiwá e Guaraní – não somente estilística e material mas, também, temática e conceitual – seja num nível geral e abrangente, seja num nível específico.

### Considerações finais: *Yvyra'i Marangatu* e *Tata Rendy'y*, e Autoexílio

O processo de confronto da presente autora, sob a circunstância de realizar uma investigação de doutoramento, com as culturas Kaiwá e Guaraní, levou à conscientização sobre o quanto o individualismo cosmopolita – que marca a cultura ocidental metropolitana – gera um estilo de vida destituído de arraigamento com respeito à terra. Essa foi a suma crítica revelada por esse contato interétnico. A partir dela, foi decidido observar as culturas aborígenes, em foco, sob o prisma da relação espacial, para, em comparação com o manejo do espaço através da materialidade na arte, auferir tipos de estratégias artísticas aptas a trabalhar em prol da incorporação do sentimento de pertencimento à terra.

Essa temática foi reflexionada numa conferência (Larín, 2020), da qual extraiu-se um tópico, precípuo aos objetivos do monumento em questão, em comparação: a espacialidade flexível Kaiwá e Guaraní – manifestada por exemplo na transmissão oral da cultura, no nomadismo ao abandonar-se um assentamento para ir a outro ou rumar à Terra Sem Males, na constante transformação que dinamiza a unidade sociológica através da circulação das pessoas entre fogos domésticos (Pereira, 2004: 52) e no ato de criação que consiste a edificação da casa (Pereira, 2004: 67) – e a materialidade em transformação na arte ocidental. Os artistas tratados na apresentação foram Mira Schendel (Zurique, 1919 – São Paulo, 1988) e Chris Burden (Boston, 1946 – Topanga Canyon, 2015), por apresentarem obras que se lançam a um desenvolvimento perpétuo. A partir desse mote mantém-se também, em suspensão, uma especial atenção às instalações de Giuseppe Penone (Garessio, 1947), nas quais esculturas em bronze, um material extremamente rígido, interagem com organismos vivos da natureza, como plantas e árvores.

A solução, por esse tipo de discursividade material, resulta da intenção de produzir um monumento que seja

apreendido mais como sujeito de agência (Gell, 1998) – assim como parte considerável dos artefactos Kaiowá e Guaraní – que como objeto. Essa perspectiva, que observa os entes do mundo em seu caráter ativo, foi indicada na já mencionada *performance*, através por exemplo do título *Idée Fixe*<sup>7</sup>. Ao advir dos questionamentos de Paul Valéry (1965) sobre o caráter inconstante das ideias – sobre a incapacidade das ideias em serem fixas –, a relação performativa com monumentos buscou mostrar que, inclusive, as ideias postas numa obra – supostamente – inerte transformam-se, conforme o ambiente em interação. A noção de monumento efêmero que prima nessa peça (Img. 7) deve-se a essa questão, de incorporar no monumento um tipo de “autoconsciência” sobre a abertura relacional (Belting, 2009; Didi-Huberman, 2002) que é intrínseca ao seu posicionamento na realidade concreta.

Por outro lado, no decorrer dessa *performance*, materiais de uso cotidiano foram reorganizados de modo a gerarem um chocalho, proposto como sendo um *mbaraka*<sup>8</sup> (Img. 8) – instrumento Kaiwá e Guaraní que manifesta a personalidade do seu autor. Essa transposição da forma sagrada indígena para outros âmbitos, segundo o rezador Kaiwá Chipé (Roberto Arce Isnard, 1956, Aldeia Jaguapiru), pode ser realizada desde que se mantenha a intencionalidade original. Ele atestou sobre esse assunto ao referir-se ao *jeovasa*<sup>9</sup>, uma benção (Melià *et al.*, 1976: 237), um passe para atrair boa sorte e “abrir os caminhos”. Segundo ele, embora o pertencimento pleno dessa formalidade coreográfica, gestual e oral, resida na conjunção entre o *yvyra'i Marangatu* (Benites, 2014; Pereira *et al.*, 2018) – espécie de altar sagrado Kaiwá (Img. 9) – e o *nhanderu*, a réplica desse ato em outros espaços é válida.

Com isso, ao constatar o interesse da presente autora em expressar noções imbuídas no *yvyra'i Marangatu*, Chipé esclareceu a forma de uma alusão feita com um arco e duas flechas (Img. 10). O imprescindível, comentou o rezador, é manter um eixo principal central – o arco, nesse caso – que, ao depender de outros pares para sustentar-se, é ladeado por duas estruturas verticais e paralelas – nesse

7 - «*Idée Fixe*», em francês, traduz-se ao português por «*Ideia Fixa*».

8 - Embora em Dooley (2006; 1998) apareça o termo «*mbaraka miri*», mantém-se apenas o «*mbaraka*» por ser o termo utilizado correntemente na região de Dourados.

9 - A grafia desse termo corresponde à encontrada em Melià *et al.* (1976: 237).

caso, as flechas. A planificação estrutural do monumento em desenvolvimento, concernente à “desconstrução” simbólica do citado “vértice ereto”, fica portanto resolvida com essa contribuição do *nhanduru*. Essa solução formal ecoa mecanismos referentes à liderança Guaraní, como a viabilização do protagonismo do chefe de guerra «principal» ou do profeta «xamã» (Sztutman, 2005) em dependência do engajamento, de confiança e credibilidade, mantido com o grupo social em questão – conformado por indivíduos que decidem autonomamente daí participar e pertencer. Além disso, haver um ponto de encontro, para as alteridades, coaduna ao apreço por certos preceitos universais – como o estabelecimento de relações harmônicas com a Natureza – aptos a intermediar as relações fronteiriças num cenário, de fato, intercultural (Mignolo, 2007).

É nesse elo que a inconstância da “alma selvagem” (Viveiros de Castro, 2006) revela ser uma estratégia, apta à manutenção perpétua da memória indígena (Krenak, 1992), a qual concebe a relação ameríndia com o meio-ambiente. Em visita à *nhandesy* Guaraní Dona Teresa (Img. 11), ela fez *jeovasá* junto a um tipo de altar sagrado Guaraní – *tata rendy’y*<sup>10</sup> –, o qual, segundo Cajetano Vera (2020), significa “força do poder do Tupã Guasu (Deus Grande)”. Contudo, diferentemente de Chipé – que referiu com «*jeovasá*» a desobstrução dos caminhos para a condução de uma vida almejada pela pessoa –, os gestos da rezadora evocaram Tupã, o qual ingressou por ambas entradas da *ogapysy*. Do que a divindade trouxe consigo, *tata rendy’y* filtrou os males e disseminou, a substância restante, pelo Mato Grosso do Sul e por todo o planeta.

Embora as falas e os gestos de Dona Teresa e de Chipé tenham diferido em forma, a intenção, de conduzir uma realidade permeável ao que age em benefício do *continuum* do Bem Viver – modo de viver que permite ao Guaraní ser feliz –, mostrou-se invariável. O Bem Viver, por conseguinte, depende da vitalidade da Mãe Terra. Esse movimento espiritual Guaraní, num cenário atual globalizado por dinâmicas capitalistas, faz dos nativos das terras brasileiras estrangeiros em seu território original (Brighenti, 2010). A cosmovisão Guaraní revela uma lucidez quanto a valores básicos vitais – universais –, como por exemplo quanto à interdependência entre os entes que compõem

10 - A tradução desse nome, proferido oralmente por Dona Teresa, à escrita foi feita pelo Prof. Cajetano Vera (Aldeia Pirajuí, Paranhos, 1968).

a existência. Nesse sistema cósmico-natural cada espécie possui um espaço para existir do modo que lhe convenha, sendo essa conjuntura proposta, na tese de doutoramento que se elabora, pelo «movimento do autoexílio».

O discurso proferido pelo monumento em elaboração compreende que, caso a realidade mundial fosse povoada por realidades diversas e conformadas segundo as necessidades das populações existentes, os ameríndios que lutam por retomar o seu território ancestral poderiam, simplesmente, migrar a um local adequado para reproduzir ou instituir o estilo de vida que almejam. Ou seja, eles poderiam autoexilar-se caso não estivessem contentes. De um modo similar, neste mundo utópico, a presente autora, caso quisesse, poderia autoexilar-se num território organizado com base em valores indígenas – como o Bem Viver, o Teko Porã, o Sumak Kawsay e o Sumak Qamaña (Albó, 2017) –, que primam pela reciprocidade e cooperação ao invés de pelo lucro e vantagem econômico-social.

A “luz” sobre o potencial crítico, que a noção de «exílio» (Said, 1994) pode projetar num cenário dominado por valores do capital, adveio de Carlos Vidal (2008). O método para observar – na tese de doutoramento em questão – o percurso do movimento do autoexílio, na história da arte, considera, devido ao seu caráter decolonial (Mignolo *et al.*, 2018), a representação do indígena na arte portuguesa. Concorde a elaborações dos estudos pós-coloniais (Said, 1979), na origem desse trajeto – num contexto colonial – o índio foi captado na arte através de estereótipos, mais condizentes à visão eurocêntrica – e não à aborígene. No decorrer artístico-histórico houve uma gradual desconstrução dessa perspectiva, unívoca, resultando numa atualidade artística de léxico impresso pela convivência da diversidade. Embora essa instância esteja longe de concluir-se na realidade entremeada à concreção político-administrativa, ela inunda o ideário da arte contemporânea. A arte contemporânea encontra-se, em grande medida, enclausurada na instituição artística e, portanto, isenta da possibilidade de autoexilar-se plenamente no território mundano. Ainda assim, sendo os trabalhos artísticos sujeitos – e não objetos –, eles impelem fraturas nas estruturas sistêmicas que lhes constroem, somando forças à insurgência de um outro cenário – alternativo, que apresente territorialidades infundidas por alteridades. No caso de Jimmie Durham, as suas formulações estéticas primam por uma ordem social ordinária e não espetacular

(Debord, 2005) – não fascinada pelo poder e não alienada (Marx, 2007) quanto a valores essenciais referentes ao “sentido direto” do trabalho na vida humana. O teor de sua trajetória pode ser reconhecido como síntese do movimento do autoexílio na arte contemporânea, ao dispor concomitantemente elementos étnicos, híbridos, singulares e universais (Vidal, 2002).

*Uma síntese sobre Jimmie Durham poderia enfatizar o seguinte: à ideia do artista como redentor de uma identidade individual e, perigosamente, de uma ideologia colectiva (Beuys e a “germanidade”), opõe entretanto Jimmie Durham a mais absoluta ironia e irrisão, desenvolvendo uma biografia recheada de gestos intragáveis no mais puro e politicamente correto espírito da boa consciência. Por outro lado, a irrisão, bastardia, pobreza, insignificância, ausência de escala monumental e a ambiência mais ou menos caótica das “assemblages” e instalações de Durham afastam liminarmente toda e qualquer tentativa de desenhar profeticamente um destino mítico para o artista. Aqui, mais próximo do lixo que da divindade.* (Vidal, 2002: 229)

## Bibliografia

### Fontes orais

VERA, Cajetano; ÁVILA, Nelson da Silva; SOUZA, Rosilei. **Conversa na Feira Agroecológica Indígena**. Interlocutor: Letícia Larín. Reserva Indígena de Dourados, 16 Abr. 2020.

VERA, Cajetano. **Troca de mensagens escritas sobre altar sagrado Guaraní**. Interlocutor: Letícia Larín. Aplicativo WhatsApp, 21 Nov. 2020.

### Referências bibliográficas

ALBÓ, Xavier – Suma Qamaña = El Buen Convivir. **Revista Culturas Jurídicas**. Niterói: UFF. 4:8 (2017) 1-16.

BADIOU, Alain – **Saint Paul – La Fondation de l’Universalism**. 1ª ed. Paris: Quadrige, 2005 [1997]. 136 p. ISBN 978-2-13-063247-4.

BARIÉ, Cletus Gregor – Nuevas Narrativas Constitucionales en Bolivia y Ecuador: el buen vivir y los derechos de la naturaleza. **Latinoamérica – Revista de Estudios Latinoamericanos**. México. ISSN 2448-6914. 2:59 (2014) 9-40.

BELTING, Hans – **Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte**. Madrid: Akal, 2009 [1990]. 744 p. ISBN 978-84-460-1331-0.

BENITES, Tônico – Recuperação dos territórios tradicionais guarani-kaiowá. Crônica das táticas e estratégias. **Journal**

**de la Société des Américanistes**. Paris. ISSN 1957-7842. 100:2 (2014) 229-240.

BRIGHENTI, Clovis Antonio – **Estrangeiros na própria terra: presença Guarani e Estados Nacionais**. Florianópolis: EdUFSC, 2010. 282 p. ISBN 978-85-328-0453-2.

CHAMORRO, Graciela; COMBÈS, Isabelle (Orgs.) – **Povos Indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais**. Dourados: Editora da UFGD, 2015. 934 p. ISBN 978-85-8147-132-7.

CLIFFORD, James – **The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art**. 1ª ed. Cambridge: Harvard University Press, 1988. 392 p. ISBN 0-674-69842-8; 0-674-69843-6.

DEBORD, Guy – **Society of the Spectacle**. Londres: Rebel Press, 2005. 119 p. ISBN 0-946061-12-2.

DIDI-HUBERMAN, Georges – **Lo que vemos, lo que nos mira**. Buenos Aires: Manantial, 2002. 183 p. ISBN 9789875000094.

DOOLEY, Robert A. (Org.) – **Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá com informações úteis para o ensino médio, a aprendizagem e a pesquisa linguística**. Porto Velho: Sociedade Internacional de Linguística, 2006.

\_\_\_\_\_ (Org.) – **Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá: versão para fins acadêmicos – Com acréscimo do dialeto nhandéva e outros subfalares do sul do Brasil**. Porto Velho: Sociedade Internacional de Linguística, 1998.

FOSTER, Hal – O Artista como Etnógrafo. **Marte**. Lisboa. ISSN 1646-1584. Nº 1 (Mar. 2005) [1996] 10-40.

FOUCAULT, Michel – **Nascimento da Biopolítica – Curso dado no Collège de France (1978-1979)**. 1ª ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [2004]. 474 p. ISBN 978-85-336-2402-3.

GELL, Alfred – **Art and Agency: An Anthropological Theory**. 1ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1988. 271 p. ISBN 0-19-828013-0; 0-19-828014-9.

GUDYNAS, Eduardo – **Derechos de la Naturaleza – Ética biocêntrica y políticas ambientales**. 2ª ed. Lima: Programa Democracia y Transformación Global; CooperAcción; RedGE; CLAES, 2014. 224 p. ISBN 978-612-46530-3-2.

GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri (Eds.) – **Selected Subaltern Studies**. 1ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1988. 448 p. ISBN 0195052897; 978-0195052893.

KRENAK, Ailton – Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (Org.) – **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 201-204. ISBN 8571642885.

LARÍN, Letícia – Arte ocidental e cultura kaiowá e guarani:

estratégias de ativação de espaços ausentes [em linha]. In: **Movimentos Reflexos**. Lisboa: CIEBA; FBAUL, 2020. Conferência. [Consult. 24 Nov. 2020]. Disponível em <URL: [https://www.youtube.com/watch?v=W5-iLsfIN\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=W5-iLsfIN_8)>.

\_\_\_\_\_ - **Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá**. In: **Hors-Lits #2 Lisboa**. Lisboa: Hors-Lits Réseau d'Actes Artistiques, 2019. Performance artística.

LEITE, Serafim S. J. - **Breve História da Companhia de Jesus no Brasil 1549-1760**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa (A.I.), 1993. 448 p. ISBN 972-571-294-3.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich - **A Ideologia Alemã - Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)**. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. 614 p. CDD 335.4; CDU 330.85.

MELIÀ, Bartolomeu; GRÜNBERG, Georg; GRÜNBERG, Friedl - **Los Pa'ẽ-Tavyterã - Etnografía guaraní del Paraguay contemporáneo**. Assunção: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica, 1976. 295 p.

\_\_\_\_\_ - **El buen vivir se aprende. Sinéctica - Revista Electrónica de Educación**. Guadalajara: ITESO. N° 45 (2015) 1-12.

MIGNOLO, Walter D. - **La Idea de América Latina - La herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gerdisa Editorial, 2007. 241 p. ISBN 978-84-9784-094-1.

\_\_\_\_\_; WALSH, Catherine E. - **On Decoloniality: concepts, analytics, praxis**. Durham; Londres: Duke University Press, 2018. 291 p. ISBN 9780822371779; 9780822370949; 9780822371090.

MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente - **Historia de los Indios de la Nueva España**. Madrid: Real Academia Española - CECE, 2014. 445 p. ISBN 84-617-0715-X; 978-84-617-0715-7.

MURA, Fábio - A trajetória dos *chiru* na construção da tradição de conhecimento Kaiowa. **Mana**. UFRJ. 16:1 (2010) 123-150.

PARTICIPANTES DA 1ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA - Convenção para a grafia dos nomes tribais. **Revista de Antropologia**. 2:2 (Dez. 1954) 150-152.

PECK, William - Obelisk. In: BOSTRÖM, Antonia (Ed.) - **The Encyclopedia of Sculpture: Volume Two - G-O**. Nova Iorque: Fitzroy Dearborn, 2004. pp. 1213-1215. ISBN 1-57958-429-2.

PEREIRA, Levi Marques - **Imagens Kaiowá do Sistema**

**Sociale seu entorno**. Orientação de Márcio Ferreira da Silva. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, 2004. 440 f. Tese de doutoramento.

\_\_\_\_\_; SILVESTRE, Célia Foster; CARIAGA, Diógenes Egídio Orgs.) - **Saberes, Sociabilidades, Formas Organizacionais e Territorialidades entre os Kaiowá e os Guarani em Mato Grosso do Sul**. Dourados: Editora da UFGD, 2018. 159 p. ISBN 978-85-8147-145-7.

SCHADEN, Egon - **Aspectos fundamentais da cultura guaraní**. 3ª ed. São Paulo: E.P.U.-EDUSP, 1974. 209 p. CDD-390-00981.

SAID, Edward W. - **Orientalism**. 1ª ed. Nova Iorque: Vintage Books, 1979. 368 p. ISBN 0-394-74067-X.

\_\_\_\_\_ - **Reflexions on Exile**. In: ROBINSON, Marc - **Altogether Elsewhere: writers on exile**. 1ª ed. Boston: Faber & Faber, 1994. pp. 137-149. ISBN 0571198295; 978-0571198290.

SZTUTMAN, Renato - **O profeta e o principal - A ação política ameríndia e seus personagens**. Orientação de Dominique Tilkin Gallois. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, 2005. 458 f. Tese de doutoramento.

TEMPLE, Dominique - **Teoría de la Reciprocidad**. 1ª ed. La Paz: Padep-GTZ, 2003. 458 p.

VALÉRY, Paul - **Idée Fixe**. Bollingen Series XLV Vol. 5. Tradução de David Paul. Nova Iorque: Pantheon Books, 1965. 125 p. ISBN 0710022131; 978-0710022134.

VIDAL, Carlos - Edward W. Said (1935-2003): Exílio, arte e diferença. Versão inédita revista de: Edward W. Said: O exílio contra a diferença. **Prelo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Vol. 7 (Jan. 2008).

\_\_\_\_\_ - 17 - Jimmie Durham: Étnico, híbrido, singular, universal. In: **A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea**. 1ª ed. Oeiras: Celta Editora, 2002. pp. 229-238. ISBN 972-774-154-1.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo - **A Inconstância da Alma Selvagem - e outros ensaios de antropologia**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [2002]. 552 p. ISBN 85-7503-126-0.

ŽIŽEK, Slavoj - **The Parallax View**. Cambridge; London: The MIT Press, 2006. 429 p. ISBN 0-262-24051-3.



*aos guarani-kaiowá*, 2019. Performance, 20 min, Hors-Lits #2 Lisboa. Registro por Coletivo Contracampo. Fonte: Própria.



**Img. 1** – Letícia Larín, *Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá*, 2019. Performance, 20 min, Hors-Lits #2 Lisboa. Quadro da vídeo-projeção. Fonte: Própria.



**Img. 2** – Letícia Larín, *Coluna Infinita*, 2020. Impressão digital sobre papel, 43,89 x 74,16 cm. Fonte: própria.



**Img. 3** – Letícia Larín, *Idée Fixe: estudo para um monumento*



**Img. 4** – Letícia Larín, *Maquete de Coluna Infinita com kapi'i'a (sementes Lágrimas de Nossa Senhora)*, 2020. Marcador permanente sobre sementes de kapi'i (Rosário), arame e madeira, 15 x 17 x 5,5 cm. Fonte: própria.



**Img. 5** – Letícia Larín e Kunha Yxapy a instalar duas bandeiras

do projeto *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena* na casa de reza *Oga Mitã'i Potyrory*, da *nhandesy* Guarani Dona Teresa, com a supervisão da mesma. Nas bandeiras lê-se “Xarope da casca do limão é bom pra gripe” e “Sucupira é dipirona do mato: boa para febre, gripe e dor no corpo”. Reserva Indígena de Dourados, 2020. Foto de Mel Madaa e Carlos R. Santana. Fonte: própria.



**Img. 6** – Kunha Yxapy e Leticia Larín, *Hayhu Nhanderetê (a gente ama a vida da gente): Remédio Indígena*, 2020. Bandeira “Hayhu/Amor – Passe no corpo guiné em álcool para proteger de doenças graves” instalada no monumento a Toshinobu Katayama, município de Dourados. Foto de Mel Madaa e Carlos R. Santana. Fonte: própria.



**Img. 7** – Leticia Larín, *Idée Fixe: estudo para um monumento*

aos guarani-kaiowá – *Monumento Efêmero*, 2019. Nanquim, pastel oleoso e papel sobre aglomerado de folhas de periódico pintado com acrílica; tinta em spray sobre t-shirt; plástico, balde, escova, molas, tampas de latas em alumínio e pedaços de luvas de borracha, 105 x 90 x 40 cm. Fonte: Própria.



**Img. 8** – Leticia Larín, *Idée Fixe: estudo para um monumento aos guarani-kaiowá*, 2019. Performance, 20 min, Hors-Lits #2 Lisboa. Foto de Francisca Veiga. Fonte: Própria.



**Img. 9** – Espécie de altar sagrado Kaiowá *yvyra'i Marangatu*. Acervo da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), 2020. Fonte: Própria.



**Img. 10** – O *nhandery* Kaiwá Roberto Chipé e sua esposa Guaraní Silvia Reginaldo (Aldeia Jaguapiru, 1961). Aldeia Jaguapiru, Reserva Indígena de Dourados, 2020. Fonte: Própria.



**Img. 11** – *Nhandesy* Guaraní Dona Teresa em sua casa de reza *Oga Mitã'i Potyryry*, junto a espécie de altar sagrado *tata rendy'y*. Aldeia Bororó, Reserva Indígena de Dourados, 2020. Fonte: Própria.

### Resumo biográfico

Letícia Larín nasceu em São Paulo (1982), de 2012 a 2016 residiu em Lima e desde 2017 vive e trabalha em Lisboa. Artista visual, investigadora e professora, é bacharel e licenciada em artes (FAAP, São Paulo), cursou o mestrado em História da Arte (PUCP, Lima) e é doutoranda em artes, na especialidade Escultura (FBAUL, Lisboa). Membro colaborador do CIEBA e do GT CLACSO Pensamento Geográfico Crítico Latino-Americano, em 2020 ganhou uma bolsa do Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO) e publicou um artigo numa revista latino-americana, e em 2019 publicou artigos em quatro revistas portuguesas e numa peruana. Seus projetos artísticos são usualmente desenvolvidos em torno a problemáticas sociais, e concretizados sob elementos simbólicos que resultam em instalações, *performances* ou conjuntos híbridos de peças – desenho, pintura, assemblagem, escultura, áudio, vídeo, *performance*, *workshop* – que funcionam como sistemas reflexivo-conceituais. Larín realizou residências artísticas nos EUA, Portugal e México, apresentou *performances* no Festival dos Canais (Aveiro, 2019), 515 Bendix (Los Angeles, 2018), ABLI – Bienal de Arte de Lima (2017), entre outros, e instalações de grande formato em Ílhavo e