

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS (UFAM)
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, EDUCAÇÃO E ZOOTECNIA
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

PATRÍCIA XAVIER VIANA

**O DESENHO ALÉM DO REALISMO: UM OLHAR SOBRE O UNIVERSO GRÁFICO
NA ARTE INDÍGENA**

PARINTINS, AM

2022

PATRÍCIA XAVIER VIANA

**O DESENHO ALÉM DO REALISMO: UM OLHAR SOBRE O UNIVERSO GRÁFICO
NA ARTE INDÍGENA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia da Universidade Federal do Amazonas como requisito parcial à obtenção do grau de licenciada no curso de Artes Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fabiana Feronha Wielewicki

PARINTINS, AM

2022

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

V614d Viana, Patrícia Xavier
O desenho além do realismo : um olhar sobre o universo gráfico
na arte indígena / Patrícia Xavier Viana . 2022
67 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Fabiana Feronha Wielewicki
TCC de Graduação (Licenciatura Plena em Artes Visuais) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Desenho. 2. Arte indígena contemporânea. 3. Ensino. 4.
Realismo/naturalismo. I. Wielewicki, Fabiana Feronha. II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a Deus por me permitir estar vivenciando esta etapa importante na minha vida acadêmica e ter me dado forças para não desistir nos momentos difíceis.

Aos meus familiares (mãe, pai, irmão e avó) sou eternamente grata por todo apoio, ajuda e compreensão. Saibam que vocês são um dos principais motivos para eu ultrapassar todos os obstáculos encontrados ao longo da graduação. Quero poder dar sempre o melhor para vocês.

A professora Fabiana Feronha Wielewicky, obrigada pelas correções e ensinamentos. Suas orientações me ajudaram a esclarecer qualquer dúvida sobre o meu trabalho quando eu não sabia por onde seguir com a pesquisa.

As minhas colegas e parceiras Lorena Tavares e Thalita Mota com quem pude compartilhar momentos de boas risadas e estresses, muito obrigada pela companhia e palavras de apoio nos momentos que mais precisei. Vocês são incríveis.

Ao meu querido e amado Pedro Xisto, a pessoa que mais apoia os meus sonhos. Obrigada por compreender minha ausência pelo tempo dedicado aos estudos e por toda a ajuda que jamais me negou quando pedi. Você é maravilhoso.

Também não posso deixar de citar e agradecer a Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), por conceder bolsas de estudo aos alunos pesquisadores como incentivo aos desenvolvimentos de projetos de pesquisa, no qual pude fazer parte como bolsista de iniciação científica durante dois anos.

Aos docentes do curso de Artes Visuais estejam cientes da importante contribuição que todos tiveram na minha formação acadêmica e profissional. Vocês são excelentes professores.

Enfim, a todos aqueles de alguma forma contribuíram com meu aprendizado e com a realização deste trabalho, meu muito obrigada de coração.

RESUMO

Este trabalho visa sobretudo, aprofundar a reflexão sobre o campo do desenho e seus métodos de ensino na contemporaneidade. Para tanto, indica possibilidades de construção de um referencial artístico indígena, por meio da recolha e estudo de materiais publicados sobre mostras recentes de arte realizadas no Brasil, que adotam como tema central a produção de artistas indígenas. O referencial teórico apresenta as contribuições de Edith Derdyk, Lúcio Costa e Rosa Iavelberg ampliando as potencialidades expressivas do desenho para além da ideia de mimese, ou da linha assumida como contorno – herança da tradição artística europeia. O estudo também apresenta levantamento e análise da produção em desenho dos alunos desenvolvidas nas escolas de arte de Parintins e métodos empregados pelos professores, assim como de obras dos artistas indígenas Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Ana Patrícia Karuga, Kátia Hushahu, Coletivo Mahku e Jaider Esbell, à luz do referencial teórico apresentado. Esta pesquisa procurou demonstrar que a Arte Indígena Contemporânea, ao ser adotada como referencial para a prática e estudo do desenho, amplia significativamente as potencialidades expressivas do meio gráfico para além do fazer técnico e do caráter representativo.

Palavras-chave: Desenho, Arte Indígena Contemporânea, Ensino, Realismo/Naturalismo.

ABSTRACT

This work shows, overall, going deep into a reflection about the drawing field and its teaching methods at the present time. Therefore, it indicates the possibility of construction of a indigenous artistic reference, through the choice of a study of materials published about recent samples of accomplished arts in Brazil, that uses as a main theme the indigenous artists production. The theoretical referential shows contributions of Edith Derdyk, Lucio Costa e Rosa Iavelberg making it wide open the expressive potentiality on drawing beyond of an idea of mimese, or the assumed line as outline - Inheritance of European statistic traditions. The study also presents a survey and analysis on production of student's drawing developed at schools of art in Parintins and applied methods by teachers, just like piece of art of indigenous artists Daiana Tukano, Denilson Baniwa, Ana Patricia Karuga, Katia Hushahu, collective Mahku and Jaider Esbell, to the light of theoretical referential presented. This research has tried to show that the contemporary art, when it's used as a referential for the practice studies on drawing, amplifiy significantly the expressive potentiality into the graphic field beyond of doing technical and the representative character.

Keywords: Drawing, Indigenous Contemporary Art, Teaching, Realism/Naturalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Aluno utilizando a escala para a realização do desenho de cópia.	18
Figura 2 Aluno utilizando imagem impressa para o exercício do desenho de cópia .	18
Figura 3 Aluno desenhando objeto do cotidiano.	19
Figura 4 Desenho de figuras humanas.	19
Figura 5 Desenho retratando uma mulher sorrindo.	20
Figura 6 Pintura inacabada de uma paisagem amazônica.	20
Figura 7 Desenho em 3D de um objeto do cotidiano	22
Figura 8 Desenho de duas araras sendo coloridas com aquarela.	23
Figura 9 Alunos desenhando uma flor a partir de uma foto da mesma.	23
Figura 10 Desenho de um pássaro	24
Figura 11 Aluno colorindo desenho em uma máscara de tecido a partir de uma imagem.	25
Figura 12 Desenho de um cachorro feito de chocolate em uma tampa de isopor.	25
Figura 13 Desenho de formas cilíndricas.	26
Figura 14 Desenho de um dia ensolarado	27
Figura 15 Desenho do dia das mulheres.	27
Figura 16 Exposição MIRA Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas ...	31
Figura 17 Desenho produzidos pelos Yanomamis expostos na mostra Claudia Andujar: a luta Yanomami no IMS Rio	32
Figura 18 Registros fotográficos dos Yanomamis por Claudia Andujar expostos na mostra Claudia Andujar: a luta Yanomami no IMS Rio.	33
Figura 19 Exposição 'Faz escuro mas eu canto' da 34ª Bienal de São Paulo.	34
Figura 20 Vista da exposição Véxoa: nós sabemos.	35
Figura 21 Vista da exposição Moquém Surarî: arte indígena contemporânea.	36
Figura 22 Yepá - a grande avó do universo, 2016 – 2019	44
Figura 23 Banho, 2021	45
Figura 24 Série Dabacuri no céu, 2021	46
Figura 25 Waimahsã: o rezo das cobras, 2021	47
Figura 26 Pameri Yukehse, 2020	47
Figura 27 Ancestrais indígenas, 2017	48
Figura 28 Ancestrais indígenas, 2017.	48
Figura 29 Petroglifos para um antigo futuro, 2021.	50

Figura 30 RJ Terra Indígena, 2020	50
Figura 31 Kanra Iguyry – espinha de peixe, 2022	52
Figura 32 Main-main, 2022.....	52
Figura 33 Sonhos de Yawanawa, 2013.....	53
Figura 34 Sonhos de Yawanawa, 2013.....	54
Figura 35 Mito do surgimento da bebida Nixi Pae Huni Kuin, 2020	55
Figura 36 Nai Mãpu Yubekã, 2020.....	56
Figura 37 A guerra dos Kanaimés, 2020.....	57
Figura 38 A guerra dos Kanaimés, 2020.....	58
Figura 39 A guerra dos Kanaimés, 2020.....	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CAMPO DO DESENHO E SEUS MÉTODOS DE ENSINO: OBSERVAR PARA COPIAR?.....	14
1.1 O ENSINO DO DESENHO EM PARINTINS	17
1.1.1 CASA DE ACOLHIDA SANTA RITA.....	17
1.1.2 LICEU DE ARTES E OFÍCIOS CLÁUDIO SANTORO.....	21
1.1.3 CENTRO EDUCATIVO NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS	26
2 CONSTRUINDO UM REFERENCIAL: BREVE PANORAMA DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA	28
2.1 MOSTRAS	30
2.1.1 MIRA – ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS DOS POVOS INDÍGENAS	30
2.1.2 CLAUDIA ANDUJAR: A LUTA YANOMAMI (2019).....	31
2.1.3 34ª BIENAL DE SÃO PAULO - FAZ ESCURO MAS EU CANTO (2020 - 2021) 34	
2.1.4 VÉXOA: NÓS SABEMOS - PINACOTECA DE SÃO PAULO (2020 - 2021) Erro! Indicador não definido.	
2.1.5 MOQUÉM SURARÎ: ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA – MAM (2021) 35	
2.2 PRINCIPAIS EXPOENTES DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA	36
2.2.1 JAIDER ESBELL	36
2.2.2 DENILSON BANIWA	38
2.2.3 DAIARA TUKANO	40
2.2.4 COLETIVO MAHKU (MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN).....	41
2.2.5 ANA PATRÍCIA KARUGA.....	42
2.2.6 KÁTIA HUSHAHU.....	43
3 OBSERVAR PARA NÃO COPIAR: MANIFESTAÇÕES DA NATUREZA E REPRESENTAÇÕES DO CORPO	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS.....	63

INTRODUÇÃO

Conhecida pelo Festival Folclórico dos bois Caprichoso e Garantido, Parintins é habitualmente designada como “terra de artistas”. As produções artísticas locais evidenciam traços característicos do lugar, como o boi-bumbá, a vida regional e a cultura indígena, apresentando como estilo predominante, em pintura e desenho, o realismo e o naturalismo. A ênfase nos traços realistas pode ser identificada tanto nas obras de artistas de referência da cidade, como nos métodos de ensino utilizados nas escolas de artes do município. No entanto, pouco se observa as contribuições do referencial artístico indígena no ensino do desenho local.

A partir desse entendimento, desenvolveu-se a pesquisa com o intuito de aprofundar a reflexão sobre o campo do desenho e seus métodos de ensino na contemporaneidade. E, conseqüentemente, para atender a esse objetivo foram elaborados os seguintes específicos: Identificar os pressupostos do referencial realista no campo da arte e suas repercussões na atualidade; investigar e analisar as concepções gráficas presentes na arte indígena contemporânea; e propor referenciais para o estudo e prática do desenho para além do referencial realista.

A escolha pela temática surgiu dos resultados obtidos na pesquisa realizada nas escolas de artes de Parintins durante a participação como bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC, onde foi possível constatar a ausência de referenciais em desenho provenientes de diferentes povos e culturas que compreendem a linha no desenho para além da ideia de contorno ou mimese.

Do ponto de vista metodológico, afirma a pesquisadora e professora Icleia Borsa Catani (2002), as pesquisas realizadas em âmbito acadêmico, voltadas ao estudo da arte contemporânea, dedicam-se a entender o pensamento visual em sua especificidade, com seus elementos e lógica próprios. Autores de referência como Sílvio Zamboni (1998) e Sandra Rey (1996) classificam as pesquisas no campo das artes visuais em dois tipos: a pesquisa “sobre” arte e a pesquisa “em” arte; “A pesquisa em arte delimita o campo do artista-pesquisador que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática. Já a pesquisa sobre arte [...] referencia as pesquisas envolvendo o estudo da obra de arte a partir do produto final,

seus processos de significação e códigos semânticos, seus efeitos no contexto social, seus processos de legitimação circulação.” (REY, 1996, p. 82)

Um estudo mais recente desenvolvido pelos professores Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) da Universidade do Québec (Montreal) amplia o campo de análise acrescentando um tipo de pesquisa que propõe métodos para a arte, como por exemplo, soluções e resoluções de problemas no ensino da arte. Neste enquadramento possível, nos termos propostos por Fortin e Gosselin, situamos esta pesquisa que, ao investigar os métodos de ensino de desenho, trouxe contributos para a relação ensino-aprendizagem.

No campo da arte/educação, as pesquisas situam-se dentro de abordagens qualitativas, com o “propósito de compreender, a explanação, e a especificação do fenômeno social. O seu foco é a construção do significado” (MOMOLI, 2012, p. 56) Tais pesquisas apresentam como característica “o caráter indutivo na interpretação de dados tendo referências nos demais trabalhos pesquisados”. O pesquisador é o principal instrumento para coleta de dados, e que nunca é neutro em seu posicionamento de observação e investigação, pois está inserido no ambiente natural dos acontecimentos.” (MOMOLI, 2012, p. 56)

Para aprofundar os objetivos propostos por esta investigação, inicialmente foi realizado o levantamento bibliográfico, vinculado a mostras de arte recentes promovidas por instituições culturais do país enfocando a produção indígena contemporânea (publicações, catálogos, vídeos institucionais e depoimentos). Após o mapeamento das exposições, realizou-se o levantamento e seleção dos artistas participantes, cujas obras interessam ao campo investigativo. São eles: Ana Patrícia Karuga, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Jaider Esbell e Katia Hushashu, além do coletivo MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin).¹

Mais produções desses artistas foram reunidas por meio da rede social *Instagram* e páginas na *web*, ampliando a recolha dos materiais para análise. Por fim, foram selecionadas obras de cada artista, utilizando como critério o protagonismo de elementos gráficos manifestado nas obras. Este levantamento permitiu a identificação de dois eixos temáticos no conjunto geral das produções, a partir de suas

¹ É importante destacar: nem todos os artistas aqui apresentados possuem visibilidade midiática expressiva no cenário artístico atual, fazendo com que o material de pesquisa sobre alguns seja bastante reduzido. Entretanto, consideramos ser relevante mantê-los como objeto de análise nesta investigação, visando justamente dar visibilidade e fomentar estudos futuros sobre suas obras.

características próprias e não de parâmetros externos pré-concebidos: a) **representações do corpo** (o tratamento da figura humana na construção do corpo individual e/ou coletivo); b) **manifestações da natureza**.

Após a reunião e seleção do material, e da construção destes lugares de análise, foi possível estabelecer pequenos confrontos entre o referencial realista encontrado nas escolas de arte (produções em desenho, método de ensino) e o referencial indígena contemporâneo recolhido. Ainda há muito caminho para percorrer, mas algumas estruturas aqui construídas poderão permitir passos mais largos daqui para a frente.

Esse trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro, denominado ‘O campo do desenho e seus métodos de ensino: observar para copiar?’ traz reflexões acerca do desenho e seus processos de ensino, por meio das contribuições teóricas de Edith Derdyk, Rosa Iavelberg e Lúcio Costa. Ainda neste capítulo também apresento a análise e discussão dos resultados obtidos no primeiro ano de pesquisa de iniciação científica — Edital PIBIC/UFAM, que deram origem a pesquisa em questão.

O segundo capítulo intitulado ‘Construindo um referencial: breve panorama da arte indígena contemporânea’ se dedica ao entendimento do cenário que constitui o que passamos a chamar de arte indígena contemporânea, perpassando pelas principais mostras coletivas realizadas no país recentemente, apresentando os artistas expoentes do movimento, cujas obras são também analisadas na pesquisa.

O terceiro e último capítulo, ‘Observar para não copiar: manifestações da natureza e representações do corpo’, é dedicado ao entendimento do pensamento gráfico presente nas produções indígenas contemporâneas. Para tanto, foi necessário renunciar a convenções muito arraigadas no campo do desenho e seu ensino no Brasil, conforme sublinham os autores de referência na discussão proposta no segundo capítulo. A partir das obras, foram sendo tecidos pontos de partida que sugeriram caminhos de análise possíveis.

Escolher como tema de pesquisa o estudo do desenho na arte indígena contemporânea, intenciona não só encurtar distâncias entre visões tão diversas do universo gráfico, mas deixar pequenas pontes de contato entre essas duas realidades. É nesse sentido que esta investigação pretende contribuir para possíveis mudanças nas práticas de ensino, estimulando reflexões sobre outras maneiras de fazer e compreender a arte do ponto de vista dos povos originários, e assim instigar uma

observação mais ampla acerca do desenho, sem limitá-lo apenas ao conceito de lápis e papel, como diz Edith Derdyk (2020).

1 O CAMPO DO DESENHO E SEUS MÉTODOS DE ENSINO: OBSERVAR PARA COPIAR?

As considerações acerca do desenho e seus processos de ensino propostas por Edith Derdyk (2020) e Rosa Iavelberg (2017), ampliam os limites do território convencional do desenho no âmbito da prática artística e do ensino.

Edith Derdyk afirma que existem inúmeras definições para o que pode ser considerado um desenho, assim como: “Existem inúmeras descrições e reflexões relativas ao ato de desenhar. Geralmente, entendemos o desenho como ‘coisa de lápis e papel’, como esboço ou croqui subordinado à explicação de alguma ideia, à representação de algum objeto.” (DERDYK, 2020, p.40).

De acordo com Derdyk, geralmente as pessoas associam o desenho à representação de algum objeto. No entanto, como dito pela própria, o desenho contemporâneo vai muito além da mera representação. É ato, é processo de construção individual e coletiva.

Iavelberg (2017, p. 65) ressalta a importância de “Ensinar sobre a história dos meios e suportes [...]”, para que o aluno esteja consciente da compreensão da complexidade e amplitude do meio gráfico. Além da inscrição de linhas sobre o papel, o desenho manifesta-se através de outros suportes como um risco no muro, uma impressão digital, a impressão da mão numa superfície mineral, entre outros meios. “Esses exemplos nos fazem pensar a respeito das ideias que se têm do desenho, ampliando suas possibilidades materiais de realização” (DERDYK, 2020, p.36).

Entender o desenho como uma prática executável apenas ao campo bidimensional, é se restringir das inúmeras possibilidades artísticas oferecidas. Quando se tem noção dos inúmeros suportes e materiais a serem utilizados na contemporaneidade, o sujeito artista ultrapassa o uso de recursos convencionais e expande sua visão a respeito das diversas descrições e reflexões que acompanham o ato de desenhar.

O entendimento do desenho apenas como cópia da natureza, exclui as outras formas de pensar a sua produção. Voltar o olhar apenas para uma categoria, distancia-se do conhecimento de outras modalidades do ensino do desenho.

O contributo histórico de Lúcio Costa (1940, p. 2) sobre o ensino do desenho identificou as modalidades do meio inscritas no seu campo “[...] o desenho como meio de fazer ou desenho técnico; o desenho como documento, ou desenho de

observação; o desenho como comentário, ou desenho de ilustração; o desenho como jogo e devaneio, ou o desenho de ornamentação; e o desenho como arte, ou desenho de criação.“ E ainda sublinha que a obra de arte não se trata de uma cópia da natureza, reforçando que deve ser entendida “[...] como criação a parte, autônoma, que dispõe dos elementos naturais livremente e recria a seu modo e de acordo com suas próprias leis.” Essas tantas modalidades existentes devem fazer parte do repertório do educador para que o aluno entenda os outros caminhos e definições que o desenho proporciona.

Ainda com relação ao ensino do desenho, Derdyk (2020) aponta que algumas escolas e instituições baseiam-se em modelos neoclássicos de estudo e prática do ato de desenhar. E conforme afirma Rosa Lavelberg (2017) é importante libertar-se dos cânones acadêmicos para uma orientação contemporânea do ensino do desenho.

No tradicional, a escola possui grande influência neoclássica no método de ensino. As atividades impostas aos alunos na grande maioria das vezes se limitam a práticas repetitivas de treinos de habilidades. O que interessa é o domínio técnico e o resultado final, o que infelizmente deixa de lado o processo artístico do aluno que também é importante.

Edith Derdyk (2020, p. 42) acerca do ensino do desenho tradicional, afirma: “O expoente máximo do Neoclassicismo francês era o artista Jean – Auguste Dominique Ingres (1780-1867), que dizia que ‘o verdadeiro desenho é a linha’. A apropriação inadequada desse conceito determinou as vertentes do ensino artístico, que vigora até os nossos dias dentro das instituições acadêmicas.”

Essa maneira neoclássica de pensar a linha como contorno, traz a ideia de cópia do real e perfeição nos traços. A autora reforça, ainda, que as lições neoclássicas não foram totalmente superadas: muitos arte/educadores se restringem ao conceito de desenho como cópia, baseando-se em técnicas de ensino que repetem modelos preestabelecidos e que consideram a linha como mero contorno e representação.

O conceito de desenho neoclássico se sobrepõe e anula os conhecimentos anteriores à chegada da Missão Francesa no Brasil, fazendo com que o entendimento do desenho ligado às especificidades culturais torne-se invisível (DERDYK, 2020). Tal compreensão equivocada reduz drasticamente o próprio significado e ato de desenhar.

Neste sentido, o estudo das manifestações em desenho produzidas pelos povos indígenas brasileiros, permite ampliar a compreensão do universo gráfico como campo expressivo — além de possibilitar o aprofundamento de questões no âmbito teórico em discussão na atualidade como a relação da arte com os estudos decoloniais.

O entendimento do desenho como um campo fechado em si mesmo, distanciando do meio em que o aluno vive e de suas experiências pessoais, pode ser uma das causas para o emprego de métodos de ensino redutores que se utilizam de imagens como mera reprodução, e não como linguagem expressiva.

A arte/educadora Rosa Iavelberg apresenta três propostas de exercício que estimulam o sujeito desenhista a criar a partir da sua memória visual, do imaginário e da observação para uma melhor aprendizagem e desenvolvimento do desenho: “1. Desenhar muito e com frequência; 2. Observação de desenhos de colegas e de produtores de desenhos da comunidade e de outros artistas; 3. Exercícios com desenho de imaginação, de memória e de observação (de outros desenhos e do mundo físico)” (IAVELBERG, 2017, p.73). Tais propostas ampliam a visão tradicional do ensino do desenho, baseado em técnicas e reproduções, permitindo ao aluno ser protagonista de sua prática artística e encontrando no desenho um veículo de expressão pessoal.

A autora, então, destaca como é necessário que as propostas com ênfase no ensino técnico do desenho sejam mais relaxadas, pois pode inibir o aluno a apenas desenhar de forma representativa e na contemporaneidade o desenho extrapola esse limite, pois “[...] hoje, desenho é linha, gesto e movimento que geram espaços em superfícies, no plano físico e virtual.” (IAVELBERG, 2017, p. 72). O próprio aluno ciente desses possíveis caminhos a explorar e experimentar, poderá adequar o desenho a seus próprios esquemas. O desenho em formato de instalação, o desenho apresentado como uma escultura, etc. há diversos meios para apresentar uma ideia ou mesmo uma imagem figurativa, escapando dos limites do papel. Deste modo, Rosa Iavelberg propõe um ensino centrado na criança, como sujeito criador informado, que produz como protagonista de seus desenhos.

Conforme nos ensina esses autores, quando investigamos cada vez mais o desenho podemos encontrar muitas definições e possibilidades a serem exploradas no campo artístico e do ensino.

1.1 O ENSINO DO DESENHO EM PARINTINS

1.1.1 CASA DE ACOLHIDA SANTA RITA

A Casa de Acolhida Santa Rita de Cássia é um projeto pertencente à Diocese de Parintins com trabalhos socioeducativos voltados para crianças e adolescentes. A instituição desenvolve oficinas de pintura, desenho, informática, violão e outras áreas.

Nesta escola de arte foram entrevistados dois professores, cujo método de ensino é bem semelhante. Ambos utilizam o estilo realista nas práticas de desenho dos alunos. O material frequentemente usado em suas aulas são o lápis grafite, papel sulfite, régua, borracha, prancheta e modelos impressos de imagens figurativas. O desenho de observação é o exercício mais praticado em sala de aula. Esse método consiste no aluno observar as figuras impressas ou objetos do cotidiano e copiá-las para o papel. Os dois professores concordam que a técnica da escala é o modo mais eficaz de ensinar desenho. Na pergunta sobre quais atributos são fundamentais para realizar o desenho, obteve-se respostas um pouco distintas. O professor “A” afirma que ter o domínio das técnicas, ser paciente e detalhista são os atributos fundamentais, enquanto o professor “B” afirmou que observação, concentração, paciência, perseverança e organização, são os mais necessários. Quanto aos alunos serem estimulados a desenhar com marca pessoal, ambos os professores disseram incentivar esta prática através de desenhos realizados livremente por eles com temáticas amazônicas e entre outras.



Figura 1 Aluno utilizando a escala para a realização do desenho de cópia. Fonte: Arquivo do professor A (2021)

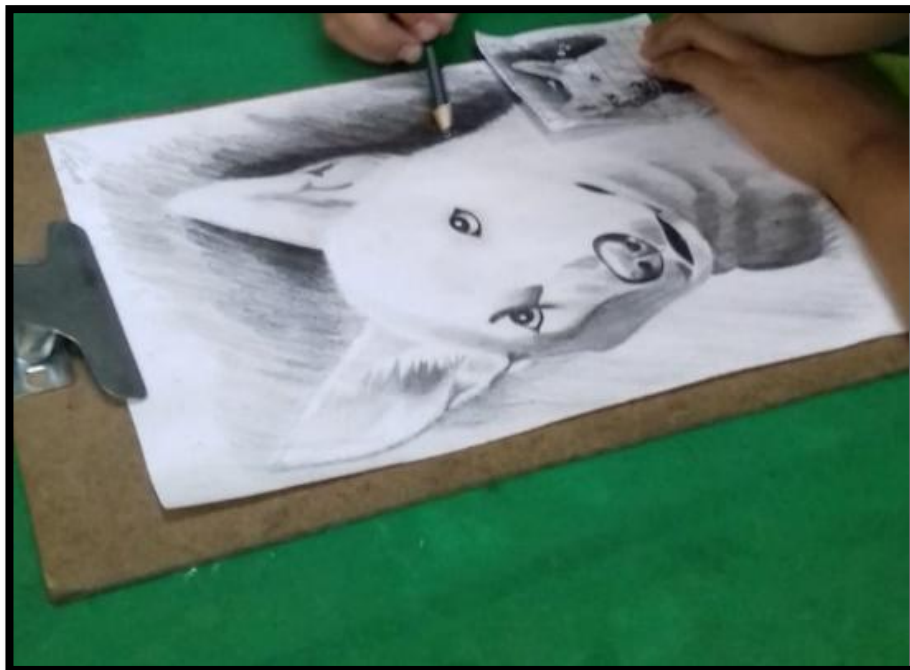


Figura 2 Aluno utilizando imagem impressa para o exercício do desenho de cópia. Fonte: Arquivo do professor A (2021)



Figura 3 Aluno desenhando objeto do cotidiano. Fonte: Arquivo do professor A (2021)

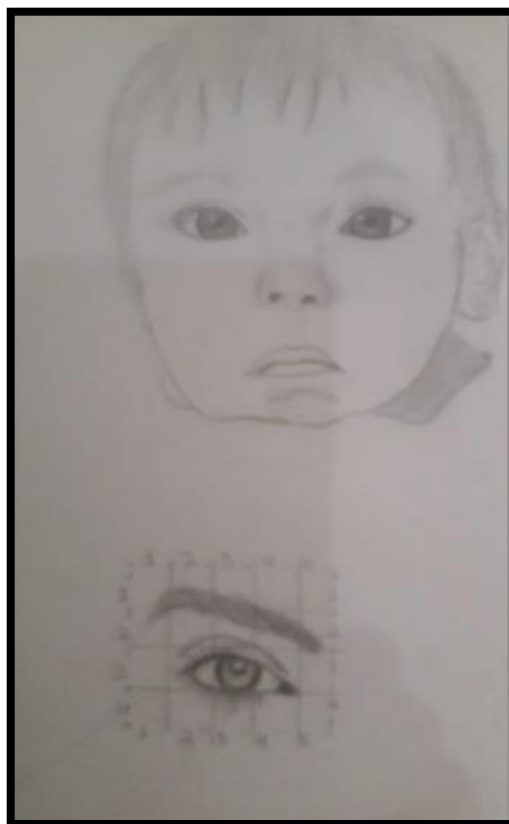


Figura 4 Desenho de figuras humanas. Fonte: Arquivo do professor B (2021)

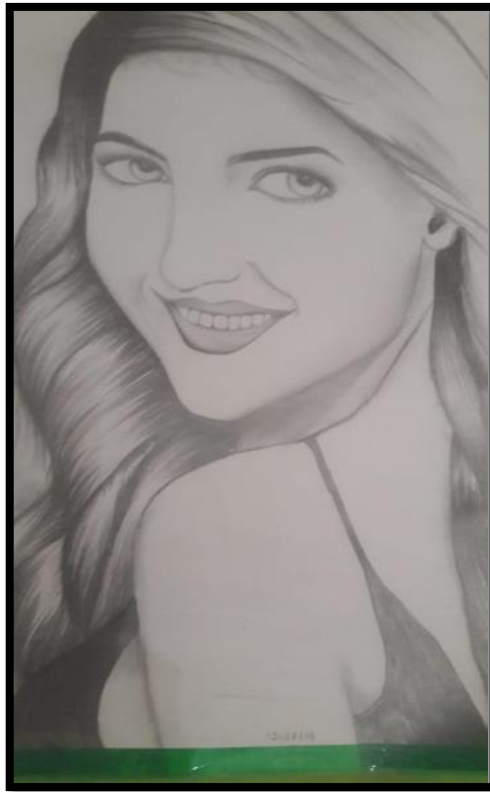


Figura 5 Desenho retratando uma mulher sorrindo. Fonte: Arquivo do professor B (2021)



Figura 6 Pintura inacabada de uma paisagem amazônica. Fonte: Arquivo do professor B (2021)

Numa análise geral das respostas coletadas na Casa de Acolhida Santa Rita, salientamos que o ensino do desenho possui forte aproximação com as heranças neoclássicas nesta escola. Os dados da entrevista e as fotos enviadas pelos professores revelam que o método empregado se baseia na cópia, promovendo assim desenhos no estilo realista.

1.1.2 LICEU DE ARTES E OFÍCIOS CLÁUDIO SANTORO

O Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro Unidade Parintins foi inaugurado em 2013, sendo mantido pelo Governo do Amazonas e administrado pela Secretaria de Estado da Cultura em parceria com a prefeitura de Parintins. A Instituição acolhe exposições artísticas, eventos culturais e também oferece cursos variados, como: dança, artes visuais, música, audiovisual e artes cênicas.

Nesta unidade as entrevistas foram feitas com dois professores, cujo métodos se assemelham e se diferenciam em algumas abordagens. Ambos trabalham o desenho enfatizando o estilo realista. O exercício de observação também está presente nas práticas em sala e os dois utilizam modelos de imagens impressas para o emprego da cópia no desenho.

Na análise das respostas do professor “C”, percebe-se que seu método é mais voltado para o tecnicismo, pois além do desenho de observação, modelos de imagens figurativas e o emprego do referencial realista na produção dos alunos, o professor poucas vezes faz uso do desenho de imaginação/criação. Para o que considera ser um bom desenho, afirma que os atributos necessários são domínio técnico e conhecimento dos elementos visuais. Acrescenta, ainda, que para o aluno ter marca pessoal em seus trabalhos, deve primeiro ter o conhecimento mínimo das técnicas.



Figura 7 Desenho em 3D de um objeto do cotidiano. Fonte: Arquivo do professor C (2021).



Figura 8 Desenho de duas araras sendo coloridas com aquarela. Fonte: Arquivo do professor C (2021).



Figura 9 Alunos desenhando uma flor a partir de uma foto da mesma. Fonte: Arquivo do professor C (2021.)

Ao analisar as respostas do professor “D”, observou-se que o seu método de ensino se mescla com abordagens técnicas e experimentais. Não faz uso somente do desenho de observação, trabalha com desenho cego, de cabeça para baixo, criação de personagens a partir de formas geométricas e produção artística a partir de diversos temas. Apesar da ênfase no realismo, incentiva a prática de outros estilos, como o desenho japonês. Utiliza em sala imagens impressas de diferentes figuras para a cópia nos desenhos e estimula o uso da marca pessoal nas produções através de temas sugeridos. O professor “D” afirmou que os atributos fundamentais para realização do desenho são: ir além do figurativo e do belo. Vik Muniz, Hélio Oiticica, Marcel Duchamp são alguns dos artistas que este professor utiliza como referências para determinadas atividades. Nas imagens abaixo nota-se a produção dos alunos com materiais diferenciados, como a utilização de produtos alimentícios. Os suportes também vão além do papel: pratos e tecidos são usados como base para os trabalhos. Percebe-se que o professor não limita os alunos, mas os apresenta uma abordagem contemporânea para o fazer artístico. Porém, as imagens das obras ainda são representações de outras figuras e objetos.



Figura 10 Desenho de um pássaro. Fonte: Arquivo do professor D (2021).



Figura 11 Aluno colorindo desenho em uma máscara de tecido a partir de uma imagem. Fonte: Arquivo do professor D (2021).



Figura 12 Desenho de um cachorro feito de chocolate em uma tampa de isopor. Fonte: Arquivo do professor D (2021).

De modo geral, com base nas respostas coletadas, o ensino do desenho no Liceu está fortemente ligado aos métodos tradicionais, advindos da herança neoclássica, assim como também adota métodos que expandem o entendimento do desenho para além do ensino tradicional.

1.1.3 CENTRO EDUCATIVO NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS

O Centro Educativo Nossa Senhora das Graças é uma Escola Pública Municipal que atende crianças e adolescentes desde a pré-escola até os anos iniciais do fundamental. O centro ainda desenvolve atividades complementares socioeducativas através de oficinas de arte, esporte e lazer.

Na análise do material recolhido para a pesquisa, verificou-se entre os dois professores entrevistados da instituição, que ambos utilizam o desenho de observação com frequência, assim como também o de imaginação/criação. Os dois educadores promovem o desenho de imaginação/criação a partir das vivências do aluno fora de sala de aula e também estimulam o uso da marca pessoal nas produções dos mesmos. O professor “E” afirmou que os exercícios propostos em sala variam de observação a desenhos de criação, livres e com formas iniciais. Também respondeu que em sua proposta não usa modelos para cópia e nem utiliza obras de outros artistas como referência. Considera o criar e observar, um método eficaz para ensinar o desenho e quanto aos atributos fundamentais para a produção referiu materiais como: lápis, folha A4, lápis de cor, tinta, pincel etc.



Figura 13 Desenho de formas cilíndricas. Fonte: Arquivo do professor E (2021).



Figura 14 Desenho de um dia ensolarado. Arquivo do professor E (2021)



Figura 15 Desenho do dia das mulheres. Fonte: Arquivo do professor E (2021).

No entanto, o professor “F”² respondeu variar os desenhos, incluindo o realismo e utilizar imagens impressas para o desenho de observação e cópia. Faz uso de obras de artistas, como Michelangelo, Leonardo Da Vinci, Cândido Portinari e também obras de artistas da cidade. Refere como atributos fundamentais do ensino do desenho: conhecer e compreender (na prática) o ponto, a linha, a forma, a textura, a cor e as

² Não foi possível acessar a produção dos alunos do professor “F”, pois este não enviou documentação delas.

escalas de tons. O método de ensino desta escola de arte, apesar de bastante vinculado às heranças neoclássicas, também valoriza as experiências (vivências) do aluno nas práticas artísticas.

Em uma análise geral das respostas dos professores das três escolas, é perceptível identificar propostas ligadas ao fazer técnico (herança neoclássica) e também abordagem metodológicas que valorizam a expressividade do aluno enquanto sujeito criador de suas produções (desenho contemporâneo). Porém, o método de ensino do desenho baseado na cópia e observação, enfatizando o carácter realista nas artes continua vigorando nas propostas da maioria dos professores entrevistados, demonstrando que o estilo realista e o fazer técnico é predominante nas aulas de desenho dessas escolas do município.

2 CONSTRUINDO UM REFERENCIAL: BREVE PANORAMA DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Arte indígena contemporânea é um movimento que vem ganhando destaque no cenário artístico brasileiro atual, dando voz para as lutas e denúncias dos povos originários. Levanta questionamentos e reflexões sobre o sistema artístico vigente que, até muito pouco tempo, não considerava a inclusão da produção realizada por artistas de etnias indígenas. Na última década, esta discussão em torno da arte indígena ganha forças pelas vozes de quem a produz e a define. O artista Jaider Esbell, da etnia macuxi, foi um dos principais catalizadores desse movimento. Segundo Jaider Esbell (2018), o termo “arte indígena contemporânea” coloca o indígena como figura central do movimento. Se fosse adotado o termo “arte contemporânea indígena”, causaria a sensação de que a Europa é o único berço de origem da arte (apud LUNA, FLORES E MELO, 2021, p. 79).

Partindo das considerações de Jaider, a movimentação no cenário artístico nacional decorre da urgência em dar voz e visibilidade aos povos indígenas. O processo de colonização silenciou e escondeu a cultura de diversas etnias na história do país. Dessa forma, é necessário garantir o protagonismo artístico indígena para não os colocar a margem novamente. O protagonismo indígena no movimento exalta a resistência e a memória dos povos originários. Reforça através desses dois aspectos que a colonização não os fez desistir de lutar pelo que acreditam. Por tudo

isso, é possível ver que as produções indígenas vão além da fruição estética, pois suscitam reflexões sobre as lutas enfrentadas pelos mais diferentes povos nativos.

Segundo Silva (2020, p. 67) as artes visuais indígenas contemporâneas estão relacionadas a “[...] muitas visões de mundo dos diversos artistas pertencentes a diferentes etnias indígenas.” E conforme afirma Tavares (2018), nos convida a interpretar a história por uma outra perspectiva que não seja a versão tradicional eurocêntrica e a ter conhecimento de muitos movimentos culturais e artísticos indígenas existentes.

De acordo com os autores citados anteriormente, o movimento da arte indígena contemporânea proporciona outros olhares sobre os povos originários em sua pluralidade. Na diversidade de trabalhos dos artistas indígenas são nítidas essas diferenças, pois cada obra tem por influência e inspiração a cultura e a cosmovisão da etnia a qual pertence o artista.

A arte indígena contemporânea também se caracteriza por ser coletiva, possuir relação com a natureza e enfatizar o ativismo. A vida não está separada da arte nas produções indígenas. Esbell (2021) assegura não ter muito sentido tratar a arte no campo da individualização, pois faz parte da vida na comunidade. E acrescenta, a “[...] arte é feita de memória, portanto, ela é tecida e construída dentro da coletividade, dentro do contexto de família [...]”. Além disso, as produções indígenas evidenciam a relação da arte com a natureza. Para Luna, Flores e Melo (2021) a arte indígena contemporânea é diferente da arte ocidental, pois relaciona-se com a natureza na medida em que vai além da figuração e da matéria.

Não apenas sendo coletiva e tendo relação com a natureza, o movimento também abarca o ativismo indígena. Através das obras, os artistas ativistas indígenas reivindicam a demarcação de terra e as exigindo por seus direitos (TAVARES, 2018). Desse modo, lutam pela garantia da sobrevivência dos povos originários em meio ao cenário político atual.

Neste sentido, Frade e Guimarães relatam:

Através do conceito Arte Indígena Contemporânea (AIC) cunhado por Jaider Esbell, artista macuxi, a arte indígena se estabelece como categoria relativamente autônoma no cenário atual, demarcando seu protagonismo diante do esgotamento do próprio conceito de arte e da agravada crise socioambiental. (FRADE e GUIMARÃES, 2021, p. 14)

Em outras palavras, o movimento da arte indígena contemporânea enaltece os povos indígenas a partir destes diferentes aspectos. Mostra as visões de mundo dos povos originários, apresenta a arte dentro do campo da coletividade mantendo relações com a natureza e ao mesmo tempo luta e reivindica os direitos indígenas.

Outro aspecto relativo ao movimento, são as manifestações em desenhos produzidos pelos artistas indígenas. O universo gráfico das obras leva a refletir sobre o desenho ser um campo expressivo presente em cada etnia. Dessa maneira, torna-se possível notar que a arte indígena contemporânea produz arte sem as influências dos moldes eurocêntricos, como é confirmado por Jaider Esbell quando “seguidamente se preocupou em defender que os povos indígenas possuem um sistema de arte próprio, sem os contornos estabelecidos pelo sistema canônico.” (FRADE e GUIMARÃES, 2021, p. 17)

Com isso, é possível notar que a arte indígena contemporânea tem muito a contribuir para os estudos decoloniais na arte, ao propor olhar pela perspectiva indígena e não somente europeia.

2.1 MOSTRAS

Com a crescente efervescência e movimentação da arte indígena contemporânea nos últimos anos, alguns espaços institucionais brasileiros começam a rever seus acervos e dar visibilidade para os artistas indígenas exporem suas obras. Dentre as exposições coletivas e individuais que já foram realizadas nos últimos anos, destaque Mira – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos do Indígenas (2013), Claudia Andujar: A luta Yanomami (2019), Véxoa Nós sabemos (2020), 34ª Bienal de São Paulo - Faz escuro mas eu canto (2021) e Moquéem Surarî: arte indígena contemporânea – MAM (2021).

2.1.1 MIRA – ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS DOS POVOS INDÍGENAS

A exposição MIRA - Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas, inaugurada em 2013 nos meses de junho a agosto em Belo Horizonte, foi realizada pelo Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais e coordenada por Maria Inês de Almeida.

Nos anos seguintes, o projeto promoveu mais exposições MIRA por outras cidades do Brasil e da América do Sul. Foram mais de 300 obras de 75 artistas de 30 etnias diferentes (TAVARES, 2018). Dentre eles havia artistas indígenas brasileiros dos povos Kurâ-Bakairi, Pataxó, Huni Kuin e Yawanawá. De acordo com Almeida,

A proposta que os artistas indígenas estão fazendo, ao mostrar sua arte, é que experimentemos a miração, com o olhar da inteligência, não o do logo grego. Mirar e entrar nas imagens, ou melhor, transformar-se com elas, ou nelas, é um convite que fazemos ao público, ao promover a exposição da arte visual contemporânea dos povos indígenas. (2014, p. 3)

A mostra convocou artistas de diferentes etnias da região pan-amazônica para compartilhar com o público, o pensamento e a perspectiva dos povos originários a partir das produções artísticas e de seminários ocorridos para abertura do evento.



Figura 16 Exposição MIRA Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas. Fonte: Site UFMG

2.1.2 CLAUDIA ANDUJAR: A LUTA YANOMAMI (2019)

Em 2019, o Instituto Moreira Salles promoveu uma exposição com os trabalhos de Claudia Andujar. A mostra reúne cerca de 300 obras, as quais são fotografias tiradas por ela enquanto conviveu com os Yanomamis e quase três dezenas são desenhos feitos por eles.

Sobre os desenhos Cláudia afirma “Eles nunca haviam feito isso antes e eu me surpreendi com a facilidade com que desenhavam. [...] São registros, em papel, feitos com a cabeça e a mão deles.” (MEZAROBBA, 2019, p. 82). As produções foram pensadas por Cláudia quando sentiu a necessidade de que os próprios Yanomamis retratassem seu universo.

A iniciativa da fotógrafa com o povo Yanomami, os torna os principais criadores dos seus desenhos. É através dessas produções que os indígenas puderam narrar suas histórias, mitos e tradições. Com isso, Cláudia teve a chance de coletar material e entender mais o universo Yanomami.

Do mesmo modo, a exposição trouxe parte desses desenhos juntos as fotos tiradas por Cláudia para mostrar ao público a luta da fotógrafa pela demarcação de terras indígenas e também compartilhar a cosmovisão dos Yanomamis a partir dos desenhos.



Figura 17 Desenho produzidos pelos Yanomamis expostos na mostra Claudia Andujar: a luta Yanomami no IMS Rio. Fonte: Site IMS

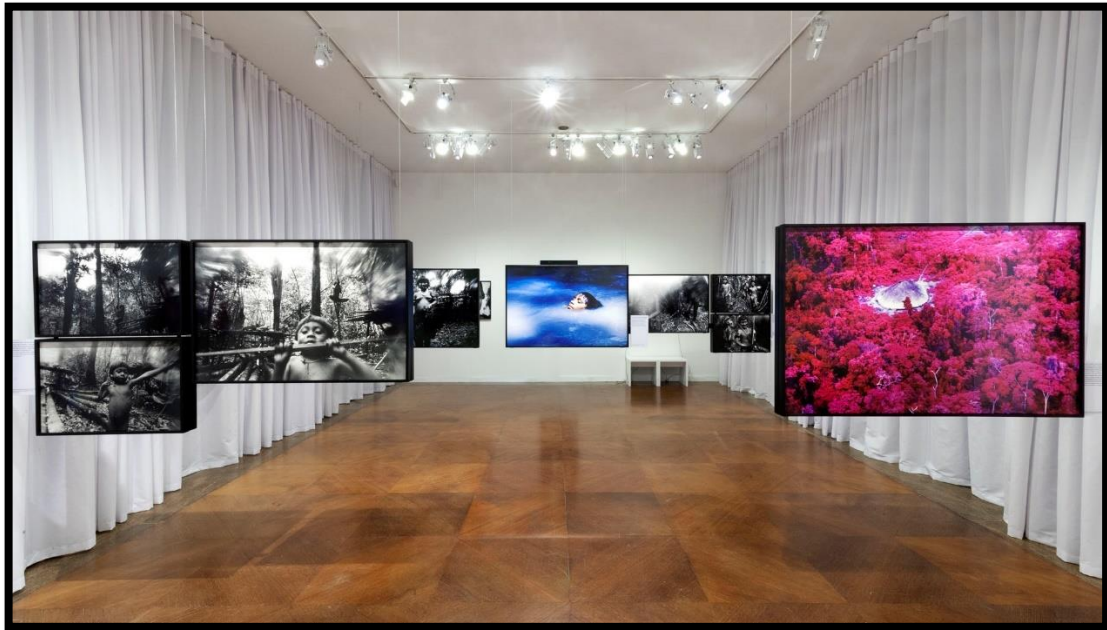


Figura 18 Registros fotográficos dos Yanomamis por Claudia Andujar expostos na mostra Claudia Andujar: a luta Yanomami no IMS Rio. Fonte: Site IMS.

2.1.3 VÉXOA: NÓS SABEMOS - PINACOTECA DE SÃO PAULO (2020)

No ano de 2020 a Pinacoteca de São Paulo organizou a exposição Véxoa: Nós sabemos. A exposição contou com 23 artistas e coletivos de distintos lugares do país e a curadoria do evento ficou a cargo da doutora em educação Naine Terena. A mostra é totalmente dedicada a artes dos povos originários do Brasil e tem como propósito fazer uma revisão no acervo a fim de incorporar a arte indígena nas coleções.

A iniciativa também é um marco porque ocorre no contexto de transformação nas políticas de aquisição e constituição de acervo da Pinacoteca, que comprou trabalhos de Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Edgar Kanaykō, Gustavo Caboco e do Coletivo Mahku. Essa projeção coletiva representa não só uma mudança nos discursos estéticos, mas também uma conquista de poder político e econômico para os povos originários”, considera Dias, da Universidade de Manchester. (QUEIROZ, 2021, P. 97)

A exposição que traz diversas produções, proporciona ver a arte indígena no plural, como é a estética da arte de cada povo. Do mesmo modo, através da mostra é possível refletir como ainda há muitos espaços a serem adentrados pelos artistas indígenas no sistema de arte.

Essa é a primeira exposição inaugurada na Pinacoteca que abrange diversos artistas indígenas brasileiros. Dentre os artistas participantes da mostra estão Ailton Krenak, Anápuàka Tupinambá, Daiara Tukano, Denilson Baniwa, Edgar Corrêa Kanayakõ, Gustavo Caboco, Jaider Esbell, Tamikuã Txihí, Yacunã Tuxã e Yawar.



Figura 19 Vista da exposição Véxoa: nós sabemos. Fonte: Site Revista Select.

2.1.4 34ª BIENAL DE SÃO PAULO - FAZ ESCURO MAS EU CANTO (2021)

A 34ª Bienal de São Paulo (2021) tem como título o verso de Thiago de Mello “Faz escuro mas eu canto”. A mostra apresentou obras de mais de 90 artistas, dentre eles havia produções de artistas indígenas brasileiros contemporâneos: Daiara Tukano, Suely Maxakali, Jaider Esbell, Uýra e Gustavo Caboco.

De acordo com o Instituto Cultura Vale (2021), a bienal é a edição com o maior número de obras feitas por artistas indígenas. E segundo Frade e Guimarães (2021, p. 21) “Considerada por muitos como a ‘Bienal dos Povos Indígenas’, reuniu dezenas de obras contando com a participação de diversas etnias que compõem o quadro das populações indígenas no Brasil [...]”. O que confere uma maior visibilidade aos artistas indígenas no circuito artístico tanto nacional quanto internacional.

O próprio título da 34ª Bienal de São Paulo (2021) faz menção a “arte como um campo de resistência, ruptura e transformação”. Aspectos estes que podem ser encontrados na arte indígena contemporânea.

A resistência frente as lutas, o romper com as ideias distorcidas e estereotipadas dos povos indígenas na sociedade atual e a transformação do olhar colonizado para um olhar de entendimento dentro do contexto de cada etnia.

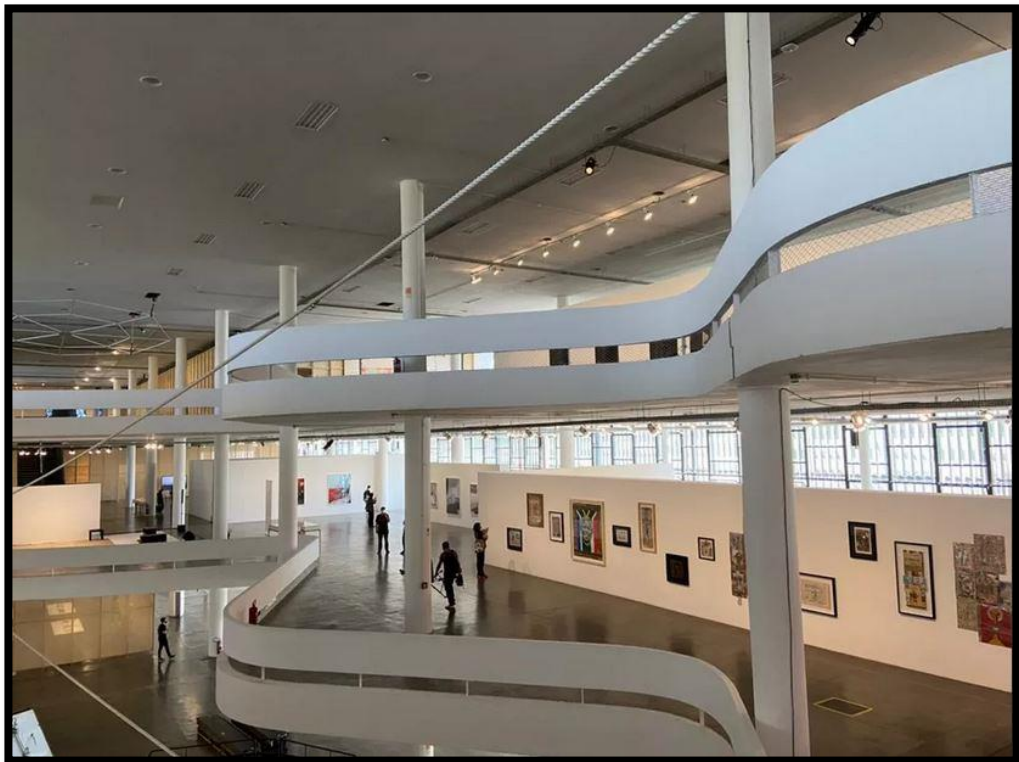


Figura 20 Exposição 'Faz escuro mas eu canto' da 34ª Bienal de São Paulo. Fonte: Site G1 Globo.

2.1.5 MOQUÉM SURARÎ: ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA – MAM (2021)

Realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, a mostra Moquém Surarî: arte indígena contemporânea expôs trabalhos de 34 artistas indígenas sob a curadoria do artista macuxi Jaider Esbell.

Assim como todas as outras mostras coletivas de arte indígena contemporânea, o evento ressalta a importância de espaços institucionais de arte colaborarem com a visibilidade do movimento no cenário atual do país. Para Berbert (2021, p. 27) é “[...] um passo inicial naquilo que um museu pode colaborar na imensa tarefa coletiva de reparação histórica à colonização: abrir espaço para que os povos da terra se façam

presentes, abrir passagem para que a potência de seus pensamentos e de suas artes se expressem.” Assim, o público é convidado através das obras a olhar a história da arte com uma visão decolonizada.

Os 34 participantes da exposição são: Ailton Krenak, Amazoner Arawak, Antonio Brasil Marubo, Arissana Pataxó, Armando Mariano Marubo, Bartô, Bernaldina, José Pedro, Bu’ú Kennedy, Carlos Papá, Carmézia Emiliano, Charles Gabriel, Daiara Tukano, Dalzira Xakriabá, Davi Kopenawa, Denilson Baniwa, Diogo Lima, Elisclésio Makuxi, Fanor Xirixana, Gustavo Caboco, Isael Maxakali, Isaiais Miliano, Jaider Esbell, Joseca Yanomami, Luiz Matheus, MAHKU, Mario Flores Taurepang, Nei Leite Xakriabá, Paulino Joaquim Marubo, Rita Sales Huni Kuin, Rivaldo Tapyrapé, Sueli Maxakali, Vernon Foster, Yaka Huni Kuin, Yermollay Caripoune. Nota-se um grande número de artistas representantes de diferentes povos.



Figura 21 Vista da exposição Moquém Surarî: arte indígena contemporânea. Fonte: Site Bienal

2.2 PRINCIPAIS EXPOENTES DA ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

2.2.1 JAIDER ESBELL

Jaider Esbell da etnia Macuxi nasceu em Normandia no estado de Roraima em 1979 e no ano de 2021 em São Paulo veio a falecer. Jaider foi artista multimídia e curador independente, além de um grande ativista sócio - cultural indígena. Graduou-se em geografia e se especializou em MBA em Gestão Ambiental e Desenvolvimento Sustentável.

Jaider tornou-se conhecido por se destacar no cenário da arte indígena contemporânea, termo do movimento cunhado pelo próprio artista. “O termo *arte indígena Contemporânea*, diz Esbell, serve para pensar criticamente outros termos do ‘existir globalmente’: colonização, decolonização, apropriação cultural, cristianismo e monoteísmo, monocultura e meio-ambiente.” (LUNA, FLORES, MELO, 2021, p. 78). Através da arte, Jaider encontrou uma maneira de compartilhar a cosmovisão do seu povo, as narrativas míticas e a vida cotidiana.

Em 2016 venceu o prêmio Pipa de Artes Visuais na categoria on-line e teve a oportunidade de estar expondo seus trabalhos em mostras individuais e coletivas. Dentre as mostras de arte que participou, destaca-se: 34º Bienal de São Paulo Faz escuro mas eu canto (2021), com a série de pinturas intitulada “Guerra dos Kanaimés” (2020); Paralela à Bienal, participou como artista e curador na exposição Moquém Surari (2021) realizada no MAM – SP, trazendo para o evento a coleção “Vacac nas Terras de Makunaina – De malditas a desejadas” (2013); em Véxoa: nós sabemos (2020) expôs a obra coletiva “Arvore de todos os saberes” (2013) realizada por povos indígenas do Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador, Peru, Estados Unidos e México.

Em virtude da visibilidade proporcionada pelas mostras de arte que participou, Jaider pode trazer para os espaços da cidade a arte indígena que antes era limitada ao interior da floresta (NEVES e FRAVETO, 2020). E sendo restrita no seio da floresta, era vista como objeto do passado. No entanto, hoje se faz presente em instituições de arte como uma produção artística. E como afirma Frade e Guimarães (2021) estar diante dos trabalhos de Esbell, nos faz encontrar ânimo reflexivo para desmentir todos os estereótipos e visões deturpadas impostas pelos padrões europeus. Logo, estar aberto a conhecer os trabalhos indígenas já ajuda a melhor entendê-los.

Jaider na produção visual trabalhou bastante a expressividade indígena utilizando canetas foscas e tinta acrílica para compor pinturas em tela. Ele mostra que “[...] a produção artística indígena também pode ser plástica, moldando-se ao mundo contemporâneo do não-indígena, de modo a apresentar, através de uma linguagem mais acessível, uma realidade desconhecida e que mercê ser apreciada.” (NEVES e

FRAVETO, 2020, p. 111). Assim, o artista macuxi usa das ferramentas do “homem branco” para ser compreendido dentro da cosmovisão do seu povo.

Frade e Guimarães (2021, p. 17) ressalta o reconhecimento e a importância do artista macuxi para o cenário artístico nacional.

Jaider acumulou um notável reconhecimento de público em terras brasileiras, quase onipresente nos últimos anos em encontros de natureza decolonial e assíduo nas redes sociais, atuando em diversas frentes e cumprindo agenda intensa e extensa, por meio de exposições, palestras e participações virtuais em tempos de pandemia, nos oferecendo riquíssimas cosmovisões de mundo. Com o estudo da última fase de sua obra, apresentamos a determinação de que o ambiente das artes no Brasil foi significativamente transformado e ressignificado na sua absorção da produção de artistas indígenas contemporâneos.

Após o artista tornar-se reconhecido, no despontar da arte indígena contemporânea, o sistema de arte nacional já não foi mais o mesmo. Jaider conseguiu plantar na contemporaneidade a semente da reflexão e dos questionamentos sobre as visões deturpadas colocadas sobre os povos indígenas no processo de colonização. Semente esta que hoje está sendo regada e cuidada por outros artistas indígenas que fazem questão do discurso decolonial não ser esquecido.

Portanto, Jaider Esbell artista macuxi mesmo após sua recente partida ainda se faz presente como o expoente da arte indígena contemporânea, que ao trazer para o mundo atual a força da arte exclusivamente indígena confrontou o poder dominante colonizador.

2.2.2 DENILSON BANIWA

Denilson Monteiro Baniwa, do povo indígena Baniwa, nasceu na aldeia Darí, nas margens do Rio Negro na cidade de Barcelos, interior do Amazonas. Atualmente reside em Niterói no estado do Rio de Janeiro. Denilson é artista, curador, designer, ilustrador e ativista. Mescla em seus trabalhos referências tradicionais e contemporâneas indígenas a fim de comunicar a luta dos povos originários em diversos tipos de suportes e linguagens.

Rocha (2021, p. 93) afirma que o artista baniwa “É conhecido pelo promissor trabalho na quebra de paradigmas para abertura do protagonismo indígena na arte contemporânea brasileira.” E ressalta que “[...] suas referências de arte não são formatadas a partir de um saber eurocentrado. Ao contrário disso, quando referências

da arte ocidental aparecem em suas produções, estão ali sob provocações e questionamentos [...]” (ROCHA, 2021, p. 95).

Denilson Baniwa encontra na arte um meio de comunicar os saberes indígenas, assim como também suas indignações perante a história da arte brasileira. Exemplo disso, foi a projeção a laser “Brasil Terra Indígena” feita sobre o monumento às Bandeiras em São Paulo. O artista projetou o grifo do Rio Negro sobre a escultura, com o intuito de evocar a memória indígena que está soterrada embaixo de todo o concreto da cidade. Suas produções sempre trazem reflexões a respeito dos povos indígenas na história do país e todo o doloroso processo de colonização sofrido neles.

Em 2019 foi vencedor do prêmio Pipa de Arte Contemporânea na categoria online, o que lhe tornou reconhecido nas mídias sociais. Mas o que o levou a repercutir no âmbito da arte contemporânea foi a performance do Pajé-Onça Yawareté realizada na 33ª Bienal de 2018 em São Paulo, no qual critica a exclusão dos povos originários na história da Arte (QUEIROZ e ALMEIDA, 2021).

Entre as várias exposições que participou, destacam-se as performances segundo Rocha (2021, p. 93)

Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo (2018); Sawé (2018/19) no SESC-SP, Vaievem (2019) no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, Véxoa (2020) na Pinacoteca de São Paulo, Memórias de um Brasil Profundo (2019) no Museu Afro Brasil e participou, em 2019, do Arctic Amazon Symposium, no Canadá.

Além das performances, Denilson tem por característica marcante produzir em outros diferentes suportes e linguagens. Pinturas, projeções a laser e desenhos são alguns dos meios utilizados pelo artista para comunicar a resistência e ancestralidade de seu povo. Essas produções são usadas para que ambos os mundos, indígena e não indígena, entendam as falas e o posicionamento do artista.

Tais características são confirmadas pelo próprio Denilson em entrevista a Rocha (2021, p. 95) “Estou em um processo de construção de um discurso, inclusive testando mídias e suportes [...] para ver que tipo de traduções podem ser utilizadas a partir do mundo onde nasci e do mundo onde vivo agora, em que ambos possam entender o que quero falar [...]”.

Como artista baniwa que transita entre mundo indígena e não indígena, Denilson através da arte expressa sua indignação pelo sistema artístico atual. Ele defende a abertura para mais artistas indígenas mostrarem suas produções e darem

visibilidade para suas etnias no circuito artístico. Ao longo de suas experimentações com diversos suportes e linguagens, consegue encontrar meios para comunicar seus pensamentos e a sabedoria do povo baniwa.

2.2.3 DAIARA TUKANO

Daiara Hori Figueiroa Sampaio apesar de ter nascido em São Paulo é descendente do clã Uremiri Hãusiro Parameri do povo Yepá Mahsã, também conhecido como Tukano, localizado na região do Alto Rio Negro, no Amazonas, na fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela. É artista, ativista dos direitos indígenas, comunicadora, graduada em Artes Visuais, pós-graduada em direitos humanos e pesquisadora do direito à memória e verdade dos povos indígenas. Atua na arte em prol dos direitos indígenas fundamentando seu trabalho com pesquisas sobre história, cultura e espiritualidade do seu povo.

Daiara trabalha com várias técnicas, entre elas a pintura em aquarela e nanquim. As obras da artista apresentam imagens completamente relacionadas a ancestralidade do povo Tukano produzindo imagens artísticas que surgem a partir do hori³ e da observação de pinturas encontrados nos objetos tradicionais da sua cultura, como as cestarias, cerâmicas, pintura corporal e outros.

A artista também evidencia a figura feminina presente nas narrativas da criação do povo Tukano. A Grande Avó criadora do universo aos espíritos que transitam as camadas do mundo, são alguns dos que Daiara como mulher faz questão de mostrar em suas produções. (VERAS, 2020)

Em 2021 ganhou o prêmio pipa online e já esteve presente em importantes mostras de arte, dentre elas: 34º Bienal de São Paulo (2021) com um conjunto de pinturas intitulada Festa no Céu; 30ª Edição do Programa de Exposições CCSP 2020, com a obra “Pameri Yukese”, a “Cobra-Canoa Da Transformação”; Véxoa: nós sabemos 2020 na Pinacoteca de São Paulo, com a apresentação de uma série de pinturas, os Hori; também esteve presente na Exposição Reantropofagia na Galeria de Arte da UFF em 2019 e Armadilhas Indígenas 2016 no Memorial dos Povos Indígenas em Brasília.

³ Hori é “[...] a miração, a visão espiritual, da cerimônia, do sonho, e que está presente em todo o mundo à nossa volta’ conceitua a paulistana Daiara Tukano.” (MEDEIROS, 2021)

Em entrevista a Nogueira (2020) Daiara ressalta “[...] espero que cada vez mais tenham parentes indígenas ocupando todos os espaços, principalmente os espaços da arte, que sempre foram negados a nós.” E acrescenta “A arte é uma maneira de contribuir para a luta dos povos indígenas.”

Daiara assim como outros artistas indígenas, veem na arte uma forma de compartilhar suas lutas e resistências. E participar ativamente de exposições tanto individuais como coletivas, torna visível o discurso indígena que as obras possuem. Então, quando Daiara adentra esses espaços institucionais de arte, ela também contribui para mais indígenas ocuparem estes lugares que por muito tempo os foram negados.

2.2.4 COLETIVO MAHKU (MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN)

Coletivo Mahku (Movimento dos Artistas Huni Kuin) foi fundado por Ibã Sales e hoje consta com um grupo de artistas indígenas da etnia Huni Kuin da Aldeia Chico Curumim no Alto Rio Jordão, no estado do Acre.

O coletivo produz desenhos a partir dos cantos tradicionais Huni Meka, sendo essa a principal base de inspiração dos artistas do movimento. Os artistas recriam as músicas por meio dos desenhos e pinturas “numa articulação canto-desenho-tradução [...]” (KOYAMA, 2019, p. 1695). E segundo Dinato (2021, p. 53) “Desenhar os cantos consiste em uma forma de tradução de palavras e sons em imagens.”

O resultado figurativo das obras do Mahku apesar de apresentar elementos de mitos e cantos, ainda se torna complexo para quem não entende a visão de mundo dos huni Kuin.

Ibã conta que não é possível explicar os cantos *huni mekas* e suas mirações. Idealmente, ensinar, é apenas “na força” (sob efeito da *ayahuasca*) que se compreende o que os cantos dizem e mostram. É preciso tornar-se outro para ver. Frente a demandas contínuas de não indígenas querendo saber o que dizem os cantos e como são as mirações, o MAHKU resolveu pintar. É o que Ibã chama de “colocar os cantos no sentido”. Com paciência e na posição de professores, eles nos ensinam a ver através das suas próprias formas de tradução dos cantos em imagens. (DINATO, 2021, p. 66)

As obras do coletivo chamam atenção por essa articulação de linguagens no sentido de traduzir letras e sons para imagens visualizáveis. Assim, o modo de fazer

arte e as pesquisas sobre os cantos tradicionais, os tornam reconhecidos no circuito artístico atual.

Com isso, é importante ressaltar algumas das diversas mostras que o coletivo já participou, tais como: MIRA – Artes visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas, tanto na edição de Belo Horizonte como na edição de Brasília; exposição Avenida Paulista em 2017 no MASP; 35ª Panorama de Arte Brasileira – Brasil por multiplicação no Museu de Arte Moderna em São Paulo; e exposição Através da Poética do MAHKU na Galeria de Arte da Universidade Federal do Amazonas em Manaus – AM em 2018.

O coletivo aproveita a visibilidade e o reconhecimento nas exposições para vender as obras a fim de obter recurso financeiro para compra de terras. Segundo Ibã 50 hectares de terras já foram adquiridos apenas com a venda de algumas obras (KOYAMA, 2019). Além disso, Ibã ao fundar o coletivo de artistas segundo Tugny et al. (2021, p. 68), também soube,

[...] dar o impulso que projeta na contemporaneidade a força dos Huni Kuin e a infinita vibração de seus cantos e de suas visões. Ao mesmo tempo, o projeto de Ibã, ao fundar o Mahku, é de instaurar um novo estatuto para ele e seus filhos, filhas, sobrinhos, sobrinhas inseridas no movimento, e para todos os Huni Kuin. [...] Ibã aposta na condição do artista como capaz de valorizar seus parentes frente à sociedade envolvente, visando dar a eles a possibilidade de valorizar, fazer conhecer e serem reconhecidos como Huni Kuin capazes de transformar o mundo e assumir seus conhecimentos plenamente.

O protagonismo indígena pode ser observado nas articulações de Ibã junto ao coletivo para tornar os artistas huni Kuin reconhecidos e valorizados como produtores de suas artes. E quando as produções começam a ser expostas em mostras de arte contemporânea, é possível trazer um novo olhar para o público não indígena. Olhar de reconhecer artistas indígenas produzindo arte a partir do conhecimento do seu povo. Como é o caso do MAHKU que produz trabalhos visuais partindo dos cantos huni meka.

2.2.5 ANA PATRÍCIA KARUGA

Ana Patrícia Karuga Agari do povo Kurâ-Bakairi nasceu em Cuiabá, MT. É artista e ativista pelos direitos indígenas. Suas produções em pintura são feitas a partir de técnicas como óleo sobre tela e pintura mural. O desenho geométrico nas obras de Agari partem dos grafismos de seu povo que servem como inspiração para a

artista. Deste modo, sua produção em desenho de formas e de traços são carregados de significados.

2.2.6 KÁTIA HUSHAHU

Kátia Hushahu pertence a etnia Yawanawá da Terra Indígena Rio Gregório, no município de Tarauacá, no Estado do Acre. É artista e pajé de seu povo. Sua produção é inspirada nos sonhos da batata amarga do Rare Muka⁴ e nas mirações da ayahuaska⁵. Kátia faz uso da pintura como uma ferramenta de memória do seu povo, procurando registrar características do universo espiritual.

3 OBSERVAR PARA NÃO COPIAR: MANIFESTAÇÕES DA NATUREZA E REPRESENTAÇÕES DO CORPO

Na produção de Daiara Tukano as **representações do corpo** se apresentam de maneira mais estilizada com a predominância de figuras femininas e o aparecimento da nudez. O corpo em grande parte das obras está dentro de uma narrativa mítica ou da vida cotidiana, em determinados momentos toma uma forma espiritual fazendo alusão ao divino e em outros se faz presente em ações vivenciadas pela realidade do povo Tukano. Algumas dessas representações do corpo são acompanhadas de elementos da natureza e carregadas de grafismos indígenas fazendo referência a cultura de seu povo.

No desenho “Yepá – A grande avó do universo” 2016 - 2019 (figura 22) figura do corpo humano integra-se à forma da natureza e animal, representados em um só plano. As técnicas tradicionais de desenho⁶, afirmam que os planos devem causar a sensação visual de profundidade em relação ao observador. Contudo, nessa obra os três elementos não obedecem a convenção da perspectiva, embora a figura humana esteja no centro, não há um ponto privilegiado a ser observado. O olhar de quem observa não se prende em um único lugar, mas faz um serpenteio, percorrendo toda

⁴ Trata-se da raiz de um tipo de cipó que é roída ou ingerida. É considerada a raiz dos sonhos por despertar essa faculdade naqueles que seguem as prescrições, sendo também auxiliar na realização de algo que se deseja. (NETO e BITTENCOURT, 2017, p. 190).

⁵ “[...] bebida psicoativa utilizada por diversos grupos humanos, incluindo especialmente religiões e povos indígenas. Essa bebida é designada de diferentes maneiras de acordo com o grupo e o contexto cultural em que é utilizada.” (MORI, 2011, p. 46 apud ASSIS e RODRIGUES, 2017, p. 46).

⁶ Técnicas difundidas em diversas publicações pautadas na grande maioria pelos fundamentos do desenho eurocêntrico, com a finalidade de orientar o iniciante na prática do desenho. No guia **Fundamentos do Desenho Artístico**, Parramon explica: “[...] a sobreposição de planos sucessivos gera a representação da profundidade ou terceira dimensão.” (2009, p.171)

a obra. Essa integração é observada no cabelo da figura humana que conforme cresce transforma-se em folhagem. Da boca saem ramos de folhas em direção a parte superior do peito misturando-se aos grafismos formando o colo da figura. A cobra com o corpo preenchido de grafismos movimenta-se ao redor da mulher e entre as folhagens. O desenho em si apresenta um conjunto de elementos gráficos semelhante e unificado, evidenciando a integração dessas formas em um só corpo.

Em “Banho” 2021 (figura 23), uma mulher banha uma criança no rio. O corpo humano apresenta grafismos indígenas na região dos braços e na testa. Nota-se a integração da forma humana com a natureza: o corpo e o rio. A própria linha desenhada por Daiara nos lembra o movimento de um serpenteio. Mesmo sem a presença da cobra na composição, a linha sinuosa dialoga com o movimento desse animal tão significativo na produção da artista, estabelecendo uma conexão entre o motivo abordado e sua solução formal.



Figura 22 Yepá - a grande avó do universo, 2016 – 2019. Fonte: Site da artista.



Figura 23 Banho, 2021. Fonte: Site da artista.

Nas **manifestações da natureza** emergem das produções da artista figuras estilizadas de animais, sendo alguns de caráter sagrado, como é o caso da pintura “Dabacuri no Céu” 2021 (figura 24). Os pássaros gavião-real, urubu-rei, garça-real e arara vermelha representados graficamente na obra são criaturas sagradas que seguram o céu e impedem o sol de queimar a terra fértil. Esta produção pictórica dialoga com o campo do desenho pelo seu conteúdo gráfico. A figura dos animais se mistura ao fundo da imagem por meio de grafismos indígenas, característica marcante nas artes da Daiara. A representação dos pássaros é mostrada de apenas um ângulo, numa visão aparentemente descritiva e frontal.

A ênfase está na forma construída a partir de outras formas gráficas, mais do que na ideia de representação realista do corpo do animal.



Figura 24 Série Dabacuri no céu, 2021. Fonte: Página da artista no Instagram.

A manifestação gráfica da figura da cobra, ora alude a cenas mitológicas da etnia Tukano (figura 25), ora apresenta-se como um típico réptil do reino animal (figura 26). Na obra “Pameri yukehse” 2020, é possível notar mais uma vez a riqueza de detalhes dos grafismos presentes. Aqui a artista não retrata com exatidão a figura da cobra, como acontece no estilo realista/naturalista, mas sim mostrar um dos principais mitos do povo Tukano: a cobra canoa da transformação. Para tanto, Daiara recorre a figura mítica da cobra como um ser cujo corpo é recheado de grafismos com linhas retas e curvilíneas. Não há no desenho a textura das escamas, a incidência de luz, sombras ou volume, apenas o essencial para que seja possível seu reconhecimento — numa espécie de visão em altitude e à distância.



Figura 25 Waimahsã: o rezo das cobras, 2021. Fonte: Página da artista no Instagram.



Figura 26 Pameri Yukehse, 2020. Fonte: Página da artista no Instagram.

Na produção do Denilson Baniwa as **representações do corpo** presentes em alguns dos trabalhos do artista são apresentadas de forma mais simplificada. As figuras desenhadas pelo artista nos trabalhos intitulados “Ancestrais Indígenas” 2017 (figura 27) são baseadas em histórias antigas do Rio Negro, AM. A produção evidencia o caráter estilizado da obra representando apenas as principais partes (cabeça,

braços e pernas), sem o investimento técnico aos detalhes estruturais de um corpo humano presente no desenho realista/naturalista. Carregadas de grafismos na composição, reforçam uma das principais características de muitos povos indígenas: a pintura corporal. Em determinados momentos, a figura também vai incorporando uma forma animalésca (figura 28).



Figura 27 Ancestrais indígenas, 2017. Fonte: Página do artista no Behance.



Figura 28 Ancestrais indígenas, 2017. Fonte: Página do artista no Behance.

No recorte **Manifestações da Natureza** foram reunidas as produções do artista com animais representados de maneira mais estilizada. Nos trabalhos de Denilson, há a predominância da figura da onça. Na obra “Petroglifos”⁷ para um antigo futuro 2020 (figura 29), figura da onça chega aos centros urbanos, fazendo o espectador refletir sobre o que podemos nos tornar caso esqueçamos que somos parte da natureza. Segundo o Denilson, esta obra quebra “[...] as várias camadas de cimento e concreto que foram construídas em cima de memórias. [...] é como se estivéssemos raspando camada, após camada até chegar no que um dia já foi natural.” Acrescenta: “Um petróglifo desenhado com laser no concreto da cidade é como uma cirurgia do globo ocular, ao mesmo tempo que queima, revela imagens que estavam turvas pela colonização que pouco a pouco foi tomando conta de nossas pupilas.” (BANIWA, 2021, p. 195). É uma obra que questiona tudo aquilo que foi erguido em cima das memórias da ancestralidade indígena e que com o tempo foi sendo esquecida, mas que Denilson como artista indígena insiste em fazer voltar o olhar das pessoas para essas histórias dos povos originários, através do uso da tecnologia. Afirma que, se em um primeiro momento esta ferramenta pode parecer não-indígena, em sua perspectiva ela já é parte do cotidiano das comunidades como um recurso importante para a defesa do território, da cultura e da vida. No outdoor (figura 30), o artista traz a representação gráfica do yawareté⁸, em uma proposta semelhante a obra referida anteriormente: faz um alerta para o cuidado do planeta lembrando a todos o quão a memória indígena é importante. Denilson também acrescenta dizendo que “A pintura é um chamado para sermos mais indígenas, para que nossa existência no planeta não seja abreviada devido ao nosso estilo de vida predatório e colonizador” (CAPOBIANCO, 2020).

Em ambas as obras, percebe-se que o desenho da onça é a mesma, o que muda são os suportes utilizados. Em “Petroglifos para um antigo futuro”, o artista usou canhões de laser e uma parede de concreto como suporte para sua arte e na pintura da onça pintada o suporte é o outdoor. Para Edith Derdyk (2020, p. 34) “O desenho [...] é um instrumento de conhecimento, com grande capacidade de abrangência como

⁷ Conhecimentos gravados em rochas e acidentes geográficos ao longo dos tempos. “São conhecimentos que contam a nossa cosmogonia, a narrativa de como o universo, o planeta e as humanidades foram criados” (BANIWA, 2021)

⁸ Segundo Denilson Baniwa o yawareté é um “[...] espírito que está presente desde a criação deste mundo e viu todas as camadas de concreto, ferro, lixo e poluição que soterraram aldeias, povos e, agora, a memória dos índios.” (CAPOBIANCO, 2020)

meio de comunicação e de expressão. As manifestações gráficas não se restringem somente ao uso do lápis e papel.” Esse trânsito entre outros suportes e linguagens, nos faz recordar sobre o desenho na contemporaneidade ter essa possibilidade de ultrapassar os limites do campo bidimensional.



Figura 29 Petroglifos para um antigo futuro, 2021. Fonte: Página do artista no Behance.



Figura 30 RJ Terra Indígena, 2020. Fonte: Site Veja Rio.

Nas obras de Ana Patrícia Karuga Agari identificamos as **manifestações da natureza** como eixo temático predominante. A linha em seus trabalhos enfatiza aspectos da natureza, através de traços retos, quebradiços e curvos. A maneira como os animais são representados graficamente é o diferencial de sua produção. A artista recorta determinada parte do corpo do animal, desenhando o padrão geométrico encontrado, representando-o a partir desta característica e criando uma espécie de identidade gráfica. Desenhos do bico de um pássaro, do casco de jabuti, espinhas de peixe e outros, são motivos presentes em suas produções, voltadas para a exploração das formas simétricas de triângulos e quadrados. Assim, Agari se desvincula da ideia de representação convencional da figura do animal. Ao invés de focar na forma e na estrutura corpórea, a artista opta por representá-lo a partir de um padrão de traços característico encontrado no corpo. A pele denuncia o corpo, permite sua identificação num plano mental de associação (figuras 31 e 32). Na obra “Kanra Iguyry” retrata o peixe a partir do seu sistema esquelético. Os ossos finos e pontiagudos, que compõem a estrutura óssea do animal, serviram de inspiração para Ana Patrícia Karuga o representar por meio de linhas retas e quebradiças. Na obra “Main Main”, outro padrão é desenhado pela artista: a casca de um jabuti. Nesta produção composta de formas geométricas (quadrado e linhas retas), aludem ao casco do animal, permitindo sua identificação sem uma representação fiel ao formato de seu corpo.

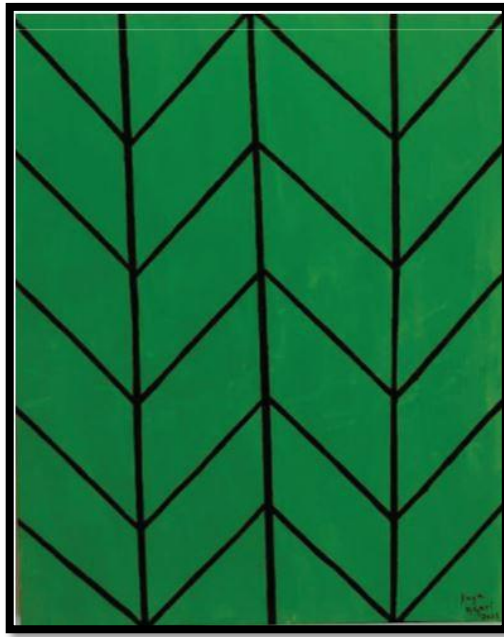


Figura 31 Kanra Iguyry – espinha de peixe, 2022. Fonte: Catálogo da exposição Originários.



Figura 32 Main-main, 2022. Fonte: Catálogo da exposição Originários.

O espírito feminino da Jiboia, figura central das obras de Kátia Hushahu, surge em meio ao contexto natural/espiritual. Assim como na obra de Daiara, a

representação do corpo nas obras de Kátia também integra elementos do corpo humano, animal e da natureza. Porém, se na produção de Daiara a integração acontece pelo padrão, em Kátia observa-se a fusão propriamente dita entre a figura humana a forma animal: uma representação gráfica que mostra a divisão entre a metade humana e a metade jiboia, também preenchida por grafismos. Na figura 33 é possível ver de forma clara todo o corpo da figura central. No lugar das pernas há duas jiboias, sendo a cabeça do animal estando no lugar dos pés e da mesma forma acontece nos braços com a cabeça da cobra estando no lugar das mãos. Os tentáculos coloridos saindo de trás do corpo formam um padrão que ao primeiro momento lembra ornamentos de penas, mas observando que a obra se trata do espírito feminino da jiboia, podemos supor que tais tentáculos são forças espirituais emanando da figura central em meio a parede de folhagens ao fundo, remetendo ao encontro do universo espiritual em meio a **manifestação da natureza**.



Figura 33 Sonhos de Yawanawa, 2013. Fonte: Página do Mira Artes Visuais Contemporânea dos Povos Indígenas no Facebook.

Na figura 34, a **representação do corpo** do espírito feminino da jiboia surge em meio ao rio incorporando a forma de uma mulher com traços do animal peçonhento. Os braços se parecem com duas jiboias e a parte inferior onde ficam as pernas surge uma grande cauda. Assim como na obra anterior, a figura humana toma uma forma animalesca revelando a relação da natureza com a dimensão espiritual.



Figura 34 Sonhos de Yawanawa, 2013. Fonte: Site Arte Cultura Indígena

Nas obras do coletivo Mahku a **manifestação da natureza** aparece através dos animais, árvores e plantas, sendo representados de maneira estilizada, sem muitos detalhes realistas. Neste caso, o desenho é focado mais no formato das figuras. A obra é toda acompanhada de grafismos indígenas, estando presente no tronco das árvores, nas indumentárias e na pintura corporal das figuras humanas. A composição das obras escapa às convenções eurocêtricas de composição da paisagem na arte, no qual um dos fundamentos a serem seguidos seria o da perspectiva – convenção adotada para uma representação realista do espaço e dos lugares, produzido aspectos de volume e efeitos de profundidade no ensino técnico

do desenho (Parramon, 2009). O “Mito de surgimento da bebida Nixe Pae Huni Kuin”⁹, obra do coletivo, estabelece um contraponto a esta convenção: a disposição dos elementos que compõem a pintura está centrada na narração da história do cipó (huni), e não na representação realista das figuras e da paisagem.



Figura 35 Mito do surgimento da bebida Nixe Pae Huni Kuin, 2020.

A pintura narra o seguinte mito:

Um dia o buse nawa foi procurar uma fruta que as caças procuravam muito. Nessa espera, presenciou um encontro da jibóia e da anta, com atos de namoro. Ele, muito curioso, no dia seguinte foi ao mesmo local e repetiu as palavras da anta, arremessando as frutas no meio do lago. A jiboia encantada veio e o levou, por exigência dele. Durante o tempo que foi passando, ele foi aprendendo os conhecimentos sobre cipó, até chegar a tomar e ver sua vida no futuro. Com esses sinais, ele se arrependeu e voltou para sua terra, onde estava a família que há muito tempo o procurava. Com o conhecimento do Cipó que ele adquiriu, foi praticando e ensinado aos outros. Depois de um tempo, ele foi perseguido pelas jibóias, que o mataram. (MAIA, 2007, p. 46)

A maneira como o mito foi representado indica ausência de divisão entre início, meio e fim. Conta visualmente a história em ordem cronológica, mas integrando personagens e lugares em um único espaço. Neste caso, o espectador percorre seu olhar por toda a obra a fim de entender como cada elemento se conecta. A narração

⁹ Bebida conhecida como ayahuasca e chamada entre os Huni Kuin de nixi pae.

é mais importante que a ilusão espacial. É possível observar essa integração em outro trabalho do coletivo intitulado “Nai Māpu Yubekā” (“o pombo cantador que vem de longe, lá do céu, já virou jiboia” - canto de chamar a força). Nesta tela, a manifestação da natureza assim como na obra anterior, é apresentada de forma um tanto complexa na composição. Ao fundo, o céu azul é todo composto de pequenos círculos e pontos. Os pássaros são vistos de perfil com o corpo desenhado por grafismos. Os peixes estão logo abaixo dos pássaros, como se também estivessem sobrevoando. Há também o corpo de uma jiboia atravessando a obra e enrolando-se em rostos flutuantes. Todos estes elementos dispostos na obra representam um dos cantos para chamar a força do *huni* quando inicia o ritual do *nixi pae*, o Nai Māpu Yubekā. Se considerarmos como ponto de análise as **representações do corpo**, observamos que a figura humana está sempre com o corpo coberto de grafismos indígenas, e a anatomia desenhada pelo coletivo não possui uma definição extrema da forma humana com detalhes anatômicos e uma proporção corpórea com fidelidade como acontece no estilo realista/naturalista.



Figura 36 Nai Māpu Yubekā, 2020. Fonte: Site Instituto Moreira Salles - IMS.

Na obra de Jaider Esbell intitulada “A guerra dos Kanaimés”, pode ser lida sob o viés das **representações do corpo**. Segundo Jaider Esbell (2021) o Kanaimé é

associado à figura do mal, do fantástico, à figura do sobrenatural, da metafísica. O Kanaimé também é um estado performático, transitório, metamórfico. E acrescenta dizendo que uma das formas mais relatadas do Kanaimé, é ele surgindo vestido de pele de animais, grandes ou pequenos e composto de adereços, evidenciando as várias faces com que o ser se apresenta. Nesta série, notam-se tais características, como por exemplo, os vários corpos com o qual o Kanaimé aparece. Ora metamorfoseando-se em animais como pássaros e cobras (figura 37), ora transformando-se em uma figura mesclada com traços humanos e animais (figura 38), trazendo à tona aparências que convergem para outras realidades espirituais.



Figura 37 A guerra dos Kanaimés, 2020. Fonte: Site Select



Figura 38 A guerra dos Kanaimés, 2020. Fonte: Site Select.

“Nas cosmogonias indígenas, não há separação entre as coisas do mundo, o indivíduo e o coletivo, o espiritual e o material [...] na série, a sobreposição de texturas e imagens materializa o trânsito entre diversas dimensões.” (MUNIZ, 2021, p.28). Como é o caso da figura 39, onde a fusão pela transparência de corpos gera a sobreposição, mas ao mesmo tempo interliga os corpos, como se cada figura fosse o Kanaimé transitando em diferentes mundos.

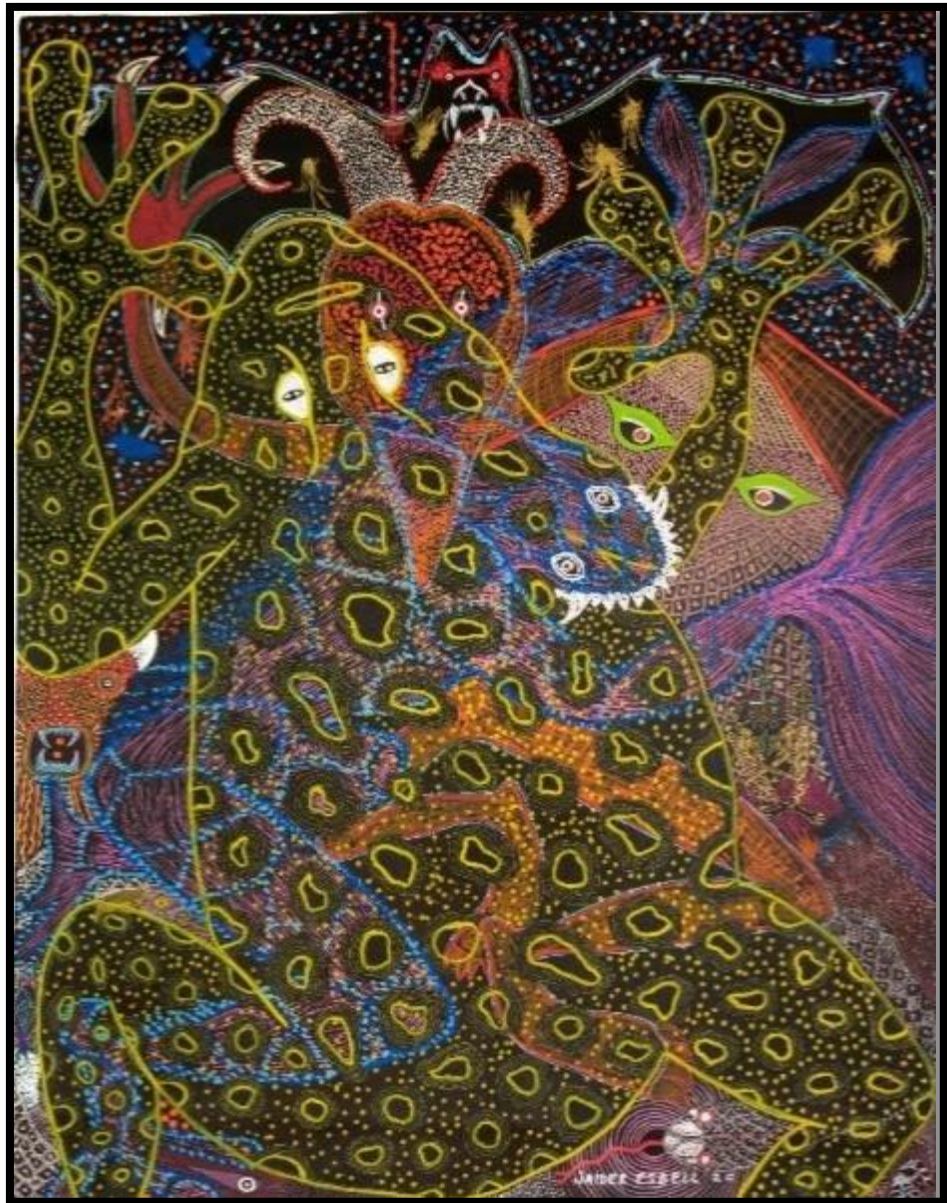


Figura 39 A guerra dos Kanaimés, 2020. Fonte: Site Select

Nas três produções de Jaider a figura do Kanaimé é representada graficamente em diferentes estados corpóreos. Em determinados momentos da composição os corpos animais são fáceis de visualizar, em outros se distanciam de nossa realidade escapando à nossa compreensão. A representações do corpo na série do artista carregam a cosmovisão do povo Macuxi.

Em uma análise geral das obras reunidas neste estudo, o corpo humano é construído quase sempre de maneira estilizada, desprendendo-se dos fundamentos artísticos de um desenho eurocêntrico. A ênfase é dada na forma, acompanhada de grafismos e elementos da natureza que se relacionam ao ponto de se integrarem em

um só corpo. Do mesmo modo, tal fusão acontece quando os artistas indígenas mesclam formas humanas com traços de animais, ressaltando a ligação do corpo humano com a natureza.

A natureza, assim como o corpo, constantemente aparece dentro de uma narrativa mítica, ligadas a mundos espirituais ou da vida cotidiana. A organização dos lugares e dos animais se conectam e se fundem, expressos muitas vezes por meio de uma relação com a dimensão espiritual. As formas estilizadas manifestam-se como elementos do meio natural sem o recurso da ilusão das representações realistas/naturalistas. Ao contrário, são assumidas enquanto construção formal, ressaltando a autonomia do próprio grafismo — que por sua vez, atende a padrões visuais específicos característicos em cada etnia, conforme exposto nas análises das obras dos artistas indígenas.

Quanto a abordagem do ensino do desenho empregado nas escolas de artes de Parintins, constatamos traços do estilo realista/naturalista nos desenhos dos alunos. O corpo observado nas produções retrata a figura humana com grandes detalhes. Variação de luz e sombra são usadas para dar volume. Há uma preocupação em desenhar a estrutura corpórea feminina e masculina com a proporção correta do modelo utilizado, fazendo com que a torne mais próximo do real. Esse mesmo tratamento também é identificado nos desenhos de florestas, animais e plantas, nas quais são feitas a partir de modelos impressos (fotografias), o que sugere uma representação fiel da natureza.

Diante do exposto, os desenhos indígenas contemporâneos diferem das produções baseadas nos moldes eurocêntricos, apontando novos sentidos e caminhos expressivos. Atua em prol dos direitos indígenas, comunica a luta dos povos originários, é ferramenta da memória de um povo e chama atenção para temas como resistência, preservação e denúncia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realização da pesquisa permitiu um aprofundamento na reflexão sobre o campo do desenho e seus métodos de ensino na contemporaneidade. Verificou-se, por meio dos autores de referência, que a influência neoclássica ainda ecoa como modelo de ensino em escolas de arte brasileiras. Influência limitante, que poda a expressividade do aluno, restringindo sua prática ao uso convencional do lápis e papel em busca do realismo no desenho. A investigação dos métodos ensinados em cursos de desenho das escolas de arte em Parintins, permitiu situar a situação no cenário local — assim como, vislumbrar frestas e olhares mais comprometidos de alguns professores participantes com a expressão pessoal dos alunos. A manutenção da ideia de desenho como cópia, influencia diretamente nos métodos empregados pelos professores.

Conforme demonstrado pelo referencial teórico, para que o desenho na contemporaneidade seja entendido de forma mais ampla, são necessárias mudanças nas práticas de ensino, assim como nas maneiras de fazer e se compreender a arte. Investigar aspectos da arte indígena contemporânea indicou caminhos possíveis para se explorar métodos mais alinhados com pensamento do desenho no presente que consideram a existência de outros referências artísticos provenientes de diferentes povos e culturas. O estudo das obras dos artistas indígenas possibilitou uma melhor compreensão das especificidades culturais de cada etnia. A história, a cultura e a espiritualidade de cada etnia a qual pertence o artista reflete-se também nas obras, que vão além da fruição estética e são tomadas como instrumento de defesa dos direitos indígenas.

Deste modo, o estudo confirma a importância de uma compreensão do desenho capaz de abarcar diferentes definições e caminhos de realização. Ademais, reforça a urgência de revisão de métodos e referenciais mais próximos da realidade social que vivemos. Por meio da análise das obras da arte indígena, encoraja uma reflexão no âmbito científico da pesquisa em artes visuais ao dedicar-se à compreensão do universo dos artistas e suas etnias pelo viés do desenho. São poucos os trabalhos científicos que incluem a produção artística indígena como objeto de estudo, criando pontes de conexão com a arte e seu ensino, identificando aspectos culturais de cada etnia manifestos na arte, e apresentando/investigando os artistas e suas poéticas.

É importante para o educador ou professor de desenho conhecer e reconhecer esta lacuna, para que todos possam tomar consciência das inúmeras possibilidades que o desenho proporciona — e de como pode ser vasto o seu campo expressivo quando consideramos as diferentes manifestações artísticas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maria Inês de. Apresentação/Estética Visionária. In: **¡Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Disponível em: <https://docplayer.com.br/5937997-Mira-artes-visuais-contemporaneas-dos-povos-indigenas.html> Acesso em: 08 out. 2021.
- ASSIS, G. L.; RODRIGUES, J. A. De quem é a ayahuasca? Notas sobre a patrimonialização de uma “bebida sagrada” amazônica. **Religião e Sociedade**, [s. l.] v. 37, n. 3, p. 46-70, 2017. DOI <https://doi.org/10.1590/0100-85872017v37n3cap02>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rs/a/xPmKmyhQzDKn3KSXPrwG9yq/?lang=pt> Acesso em: 12 Jul. 2022.
- BANIWA, Denilson. Petroglifos para um antigo futuro. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 42, p. 193–198, 2021. DOI: 10.12957/concinnitas.2021.63197. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/63198> Acesso em 12 Jul. 2022.
- BERBERT, Paula. Pedagogias da transformação. In: **Moquém_Surari**: arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-moquem-surari-catalogo-com-ad.pdf> Acesso em: 25 ago. 2022.
- CAPOBIANCO, Marcela. Arte de Denilson Baniwa ganha outdoor no Rio. **Veja Rio**, 25 set. 2020. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/programe-se/denilson-baniwa-outdoor/> Acesso em: 13 Jul. 2022.
- CASA de acolhida encerra atividades e abre inscrições para novos usuários em 2021. **Sistema Alvorada de Comunicação**, 14 dez. 2020. Disponível em: <https://alvoradaparinins.com.br/casa-de-acolhida-encerra-atividades-e-abre-inscricoes-para-novos-usuarios-em-2021/> Acesso em: 11 set. 2022.
- CATTANI, Icléia Borsa. Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Élida (orgs). **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.
- CENTRO Educacional Nossa Senhora das Graças. **Escol.as**, 2022. Disponível em: <https://www.escol.as/9499-centro-educacional-nossa-senhora-das-gracas> Acesso em: 11 set. 2022.
- COM patrocínio do Instituto Cultural Vale, a 34ª Bienal de São Paulo chega a outras regiões do país. **Instituto Cultural Vale**, 2 set. 2021. Disponível em: <https://institutoculturalvale.org/noticias/com-patrocinio-do-instituto-cultural-vale-a-34a-bienal-de-sao-paulo-chega-a-outras-regioes-do-pais/> Acesso em: 28 ago. 2022.
- COSTA, Lucio. **O Ensino do desenho**: Programa para reformulação do ensino de desenho no curso secundário, por solicitação do ministro Capanema. IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1940. Disponível em:

http://livrosgratis.com.br/download_livro_46235/o_ensino_do_desenho Acesso em 01 Out. 2019.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: Desenvolvimento do grafismo infantil.** São Paulo: Panda Educação, 2020.

DINATO, Daniel. “Vende tela, compra terra” e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 50-73, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.4>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/9066-0939> Acesso em: 22 ago. 2022.

ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 14-48, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.3>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/45021/24383> Acesso em: 26 ago. 2022.

FAZ escuro mas eu canto. **Bienal de São Paulo**, 07 mar. 2020. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/7510> Acesso em: 06 set. 2022.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.]**, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 14 set. 2022.

FRADE, I.; GUIMARÃES, A. Arte indígena cosmopolítica: na antropofagia reversa de Jaider Esbell. **Revista Farol, [S. l.]**, v. 17, n. 25, 2022. DOI: 10.47456/rf.v1i25.38031. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/3803> Acesso em: 15 ago. 2022.

GOVERNO do Amazonas abre período de matrículas para o Liceu Cláudio Santoro nesta segunda feira (07/03). **Repórter Parintins**, 7 mar. 2022. Disponível em: <https://reporterparintins.com.br/?q=276-conteudo-218091-governo-do-amazonas-abre-periodo-de-matriculas-para-o-liceu-claudio-santoro-nesta-segunda-feira-07-03> Acesso em: 11 set. 2022.

IABELBERG, Rosa. **O desenho cultivado da criança: Prática e formação de educadores.** 2.Ed. Porto Alegre: Zouk, 2017. IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1940. Disponível em: http://livrosgratis.com.br/download_livro_46235/o_ensino_do_desenho Acesso em: 01 out. 2019.

KOYAMA, Erika Kimie. Mahku. Poética e ativismo indígena, In: **ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS**, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1690-1705. Disponível em:

http://www.anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro____KOYAMA_Erika_Kimie_1690-1705.pdf Acesso em: 20 ago. 2022.

LUNA, G. A. G.; FLORES, M. B. R.; MELO, S. F. Arte Indígena Contemporânea Decolonialidade e ReAntropofagia: Contemporary Indian Art Decoloniality and Reanthropogagy. **Revista Farol**, [S. l.], v. 17, n. 25, 2022. DOI:10.47456/rf.v1i25.35982. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/35982>. Acesso em: 15 ago. 2022.

MAIA, Dedê (org.). **Huni meka: cantos do nixi pae**. Rio Branco: Comissão Pró-índio, 2007. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livro_Huni_Meka.pdf. Acesso em: 07 Jun. 2022.

MEDEIROS, Jotabê. Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena. **Amazônia Real**, 03 set. 2021. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/bienal-de-sao-paulo/> Acesso em: 12 Jul. 2022.

MEZAROBBA, Glenda. Expressão Yanomami: Mostra de Claudia Andujar sobre o dia a dia na floresta amazônica reúne, além de fotos, desenhos feitos pelos próprios índios nos anos 1970. **Pesquisa FAPESP**, ed. 276, p. 80-83, Fev. 2019. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/expressao-yanomami/> Acesso em: 28 ago. 2022.

MOMOLI, Daniel Bruno. Os desafios da pesquisa em arte: entre a formação do professor e a metodologia da pesquisa em artes visuais. **Professare**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 50-66, 2012. DOI: 10.33362/professare.v1i1.13. Disponível em: <https://periodicos.uniarp.edu.br/index.php/professare/article/view/13> Acesso em: 05 Out. 2019.

MUNIZ, Leandro. Jaider Esbell e a sobreposição de mundos. **Revista Select**, v. 10, n. 50, p. 27 – 32. Abr. Mai. Jun. 2021. Disponível em: <https://www.select.art.br/jaider-esbell-e-a-sobreposicao-de-mundos/> Acesso em: 17 Jun. 2022.

NETO, V. B.; BITTENCOURT, M. C. Expressividade, performance e cânticos de cura na revitalização cultural Yawanawa. **Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**, [s. l.], v. 4, n.1, jun. 2017. ISSN 2446-6972. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/article/view/230049> Acesso em: 12 de Jul. 2022.

NEVES, P. T. F. das; FAVRETO, E. K. A Arte Indígena Contemporânea de Jaider Esbell e o seu Contraponto à Indústria Cultural. **Ambiente: Gestão e Desenvolvimento**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 103–111, 2020. DOI: 10.24979/179. Disponível em: <https://periodicos.uerr.edu.br/index.php/ambiente/article/view/179>. Acesso em: 21 ago. 2022.

PARRAMON, J. M. **Fundamentos do desenho artístico**: aula de desenho. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

QUEIROZ, Christina. Diálogo entre a antropologia e as artes impulsiona a inserção de artistas indígenas no cenário museológico. **Pesquisa FAPESP**, ed. 301, p. 81-87, Mar. 2021. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/conquista-de-territorio/> Acesso em: 25 ago. 2022.

QUEIROZ, E. V.; ALMEIDA, D. C. V. Entre vistas, mundos e rios:: arte e tecnologia digital na pussanga de Denilson Baniwa. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 29, p. 250 - 267, 2021. DOI: 10.5965/2175234613292021250. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/19247>. Acesso em: 25 ago. 2022.

REY, Sandra. **Da prática à teoria – três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. PortoArte, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, nov.1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713> Acesso em 23 Set. 2019.

ROCHA, Marcelo Garcia da. Arte Indígena contemporânea por Denilson Baniwa: Contemporary indigenous art by Denilson Baniwa. **Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes**, n. 2, p. 93-97, 28 Set. 2021. Disponível em: <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/39> Acesso em: 08 Jul. 2022.

SILVA, Hertha Tatiely. Artes Visuais entre a subordinação e a desobediência epistêmica. **Sures**, v. 1, n. 14, p. 60 – 68, 24 Jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/2072> Acesso em: 13 Out. 2021.

TAVARES, Paola Amaral. Artes Visuais Indígenas Contemporâneas do Brasil: resistência e manifestações indígenas através de expressões artísticas. **Rebento**, São Paulo, n. 9, p. 280-297, dez. 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/278/199> Acesso em: 25 Mar. 2021.

TUGNY et al. Encontros sonoros, IBÃ HUNI KUIN e estudantes de Artes da UFSB. **Mundaú**, v. 2, número especial, p. 62-77, 17 dez. 2021. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/10981> Acesso em: 27 ago. 2021.

TUKANO, DAIARA. Conheça a autora do maior mural feito por artista indígena do mundo, em BH. [Entrevista concedida a] Lígia Nogueira. **UOL**, São Paulo, 7 out. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/10/07/conheca-a-autora-do-maior-mural-feito-por-artista-indigena-do-mundo-em-bh.htm> Acesso em: 02 jan. 2022.

VERAS, Leno. Daiara Tukano artista convidada: Origem e Destino. In: **30ª Edição do Programa de Exposições CCSP Mostra 2020**. Disponível em: http://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2020/12/ebook_catalogo_mostra2020_online.pdf Acesso em: 26 ago. 2022.

ZAMBONI, Silvio Antonio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 1998.