

El gest indígena instaurat en l'art contemporani

Autora: Beatriz Lemos

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Maria Íñigo
PID_00282976

Introducció

1. Quan les accions es transmuten en gestos

2. El fum s'endú la història: la tragèdia museística més gran del Brasil i la memòria indígena

3. Jaraguá és guaraní: la reapropiació i l'alçament

Bibliografia

Introducció

El text parteix de dos esdeveniments ocorreguts en la història recent en el territori inventat i conegut com a Brasil, aportats per grups indígenes o les conseqüències dels quals van afectar les societats indígenes. Es tracta de l'incendi del Museu Nacional el 2018, a Rio de Janeiro, i de l'acció de presa de la torre de comunicacions de Jaraguá en terra guaraní el 2017, Sao Paulo. Aquests esdeveniments van marcar moviments polítics i de reapropiació ancestral d'una part de la població indígena, que van compondre repertoris conceptuals per a artistes indígenes contemporanis, que aquí posaré en diàleg amb dues accions polítiques que es configuren com a gestos precursors d'un imaginari performatiu indígena: el discurs d'Ailton Krenak al Congrés Nacional i el gest de Tuiré Kayapó a la I Trobada de Pobles Indígenes del Xingu. A partir de l'anàlisi crítica d'obres realitzades per aquests artistes i exposades recentment en institucions, es pretén formular indicis de ruptura amb els patrons de sociabilitat, comunitat, temps i memòria occidentals.



Figura 1. Museu Nacional de Rio de Janeiro, durant l'incendi

Font: Fotografia de [Ricardo Moraes / Reuters](#).

Per pensar en la producció d'art indígena contemporani produït en el territori inventat i conegut com el Brasil, fem d'aquest escrit una invitació al diàleg entre dos episodis polítics que conformen la història recent del país i les produccions artístiques més recents. Aquests episodis es configuren com fets presents que denuncien el fracàs en el manteniment d'un projecte de nació basat en els interessos de pactes colonials clarament reelaborats, al llarg dels segles, per les elits brasileres i estrangeres. Aquesta complicitat colonial persisteix en tot el territori anomenat Amèrica Llatina, els processos d'independència del qual, no per atzar, són similars. No obstant això, és clar que les vies de fuga i de desobediència als dispositius de control i mort sempre han existit entre nosaltres.

L'art indígena contemporani és un concepte-sistema –formulat per primera vegada el 2016 per l'artista macuxi Jaider Esbell i al qual aviat es van sumar altres artistes indígenes– que engloba les produccions recents en el camp de les arts visuals realitzades per artistes indígenes de diversos pobles i que comparteixen mecanismes contrahegemònics com a base conceptual del seu treball. En paraules de Jaider:

“«No es pot parlar d'art indígena contemporani sense parlar dels pobles indígenes, sense parlar del dret a la terra i a la vida. Fins i tot és necessari explicar per què en diem art indígena contemporani i no a l'inrevés. En la història de la literatura especialitzada en art contemporani produïda al Brasil, no tenim autors artistes indígenes. En aquest sentit, el nou component sorprèn pel seu protagonisme històric. Convidem a una desconstrucció completa per a altres farciments.»»

Esbell (2021).

En posar en primer pla la paraula *indígena*, Esbell proporciona un gir epistemològic i semàntic en la jerarquia de valors tan estimada pel compendi legitimador que fonamenta el pensament blanc–occidental. L'art indígena contemporani pot considerar-se fins i tot un pleonasma, ja que la pràctica artística sempre ha format part de la vida quotidiana i de l'intercanvi social de les comunitats. No obstant això, com a estratègia i intenció d'enfortiment identitari, la reivindicació de certs conceptes i terminologies es mostra com a operacions activistes d'autodenominació de grups històricament privats de drets i anomenats per força per la normativitat que acullen pronoms o adjectius abans utilitzats com a despectius.

Aquest text és un exercici de perspectiva, una proposta que pren com a mètode la impossibilitat de pensar l'art indígena fora del seu context, lluny dels arguments intrínsecament fonamentals de les agendes polítiques que representen un poble, una població, una societat. Els indígenes no es reconeixen com a individus. S'entenen a si mateixos com a grup. Per als qui viuen en un llogaret, que es configuren en el món com una comunitat, sortir del llogaret només és possible mitjançant la negociació i l'elecció col·lectiva, amb el compromís de retornar el que s'ha après, mentre que per als qui provenen d'un context urbà, que van passar per processos de socialització fora del llogaret, és només mitjançant l'impuls d'una reapropiació ancestral, la cerca de pertinença i l'acceptació d'una comunitat, que s'aconsegueix el valor de l'autodeclaració ètnicoracial.

El subjecte col·lectiu des d'una perspectiva indígena és defensat per l'escriptor i ambientalista Ailton Krenak com una cosmovisió d'origen, on el grup es reconeix com a territori, de manera que tots dos, grup i territori, per mitjà de connexions intangibles, es configuren com una mateixa extensió de la vida, una percepció del món que extrapolava la manera occidental de viure. Segons Krenak:

“ «Extrapolar aquests límits de comunitats és una rara experiència que algunes persones realitzen conscientment, de manera activa. La majoria de nosaltres, escopits d'aquest entorn confortable de la vida familiar de convivència en una comunitat indígena, o en una d'aquestes comunitats autònomes que viuen en les perifèries socials, aquest entorn on la vida prospera en absència d'arranjaments polítics i generals, ens sentim com si se'ns hagués separat del món planificat, en un lloc on succeeixen moltes invencions. Són invents que la història social no recull. [...]. Aquest món acaba constituint-se com una biosfera; lloc on aquelles vides van arribar fa cent anys, fins i tot més. Són savis, persones amb trajectòries riques, però que no connecten amb les realitats complexes del món global del qual prenem consciència més tard.»

Silva i Krenak (2018).

És a dir, l'experiència de viure en entorns protegits per la noció de comunitat permet un camp de creació de formes de vida, i és aquest alliberament de l'individu el condicionant de la creació de mons, el que constitueix la identitat indígena.

1. Quan les accions es transmuten en gestos

Si fos possible explicar una història del pensament indígena recent mitjançant les imatges, segurament tindríem un ampli inventari visual, compost per fotografies, videoclips, articles periodístics o informes imaginaris generats per l'acció directa, manifestacions i protestes. Accions que trenquen, ja sigui generant situacions de lluita o de força, ja sigui fent notar a la visió no indígena altres formes de vida, perquè malgrat les bibliografies que insisteixen en l'indi domesticat, dòcil o mandrós, el cos preparat per a l'acció està present en la constitució de l'ésser indígena. I la resistència és un secret heretat ancestralment perquè, com ja hem vist, l'individu només existeix per mitjà del col·lectiu.

En la gramàtica dels actes que emanen força i resistència, el temps suspès fa que les accions que es transmuten en representació es converteixin en símbols, marcant èpoques i convertint-se en gestos disruptius en la història. Assenyalarem aquí dos moments ocorreguts en la dècada dels vuitanta, estretament lligats als moviments activistes indígenes, a les reivindicacions dels drets humans i del respecte a la vida, que, com a emblemàtics i carregats de significat, van trencar repertoris imaginaris i poden ser considerats com a icones en els camps dels estudis de l'acció, la *performance*, el cos indígena en escena i, segurament, com a pilars epistemològics per al pensament en l'art indígena contemporani.

El 4 de setembre de 1987, en l'Assemblea Nacional Constituent del Congrés Nacional, Ailton Krenak, el llavors jove portaveu del moviment indígena, va pronunciar un dels seus discursos més importants en defensa dels drets de les poblacions indígenes (*). En aquesta època, el país experimentava els primers indicis d'una organització civil i d'una estructura més clara de reivindicacions per part dels pobles indígenes, que exigien mesures de protecció i emancipació, la qual cosa va generar moviments contundents contra les polítiques del Govern i la societat que establien un sentit de nació antiindígena. El pronunciament de Krenak va ser decisiu per a l'aprovació dels articles 231 i 232 de la Constitució Federal de 1988, que estableixen:

“ «Art. 231. Es reconeix als indis la seva organització social, els seus costums, les seves llengües, les seves creences i les seves tradicions, així com els drets originaris sobre les terres que tradicionalment ocupen, i és la Unió l'encarregada de delimitar-los i de protegir i fer respectar tots els seus béns.

[...]

Article 232. Els indis, les seves comunitats i organitzacions són parts legítimes per emprendre accions legals en defensa dels seus drets i interessos, i el Ministeri Públic intervé en tots els actes del procés.»

el Brasil (1988).

El discurs d'Ailton Krenak al Congrés Nacional pot ser considerat com la primera acció performativa entesa com una obra d'art indígena contemporània, ja que, en sorprendre l'entorn legislatiu amb el seu rostre pintat amb pintura de jenipappa –el mateix tint orgànic utilitzat per molts pobles en la preparació per a la batalla–, Krenak va inaugurar un camp semàntic per a la visualitat i la performativitat indígena, entesa en termes de representació com a acte d'intenció i gest de manifestació. La imatge incrustada en l'imaginari de tota una generació va impulsar una reverberació de forces més enllà de l'acció prevista.





Figura 2. Fragments del documental *Índio Cidadão?* (2014), de Rodriguarani Kaiowá i equip

Font: [Youtube](#) ↓.

Dos anys després, el 1989, durant la I Trobada de Pobles Indígenes del Xingu, celebrada a la ciutat d'Altamira, a Pará, Tuiré Kayapó va protagonitzar una de les escenes de major repercussió internacional en el context de les causes indígenes locals (Caboco, 2020). Amb motiu del debat sobre la construcció de la central hidroelèctrica de Belo Monte, el líder guerrer va aixecar el seu

matxet cap a la cara del llavors president d'Eletronorte, com a protesta i amenaça per la construcció de la presa, advertint en veu alta i en la seva llengua mēbengokrê que tal projecte ofegaria els fills de la terra i causaria grans impactes ambientals, amb el desbordament del riu Xingu i la inundació del territori indígena del Xingu.



Figura 3. Tuiré Kayapó a la I Trobada de Pobles Indígenes del Xingu
Font: fotografia de [Paulo Jares](#).

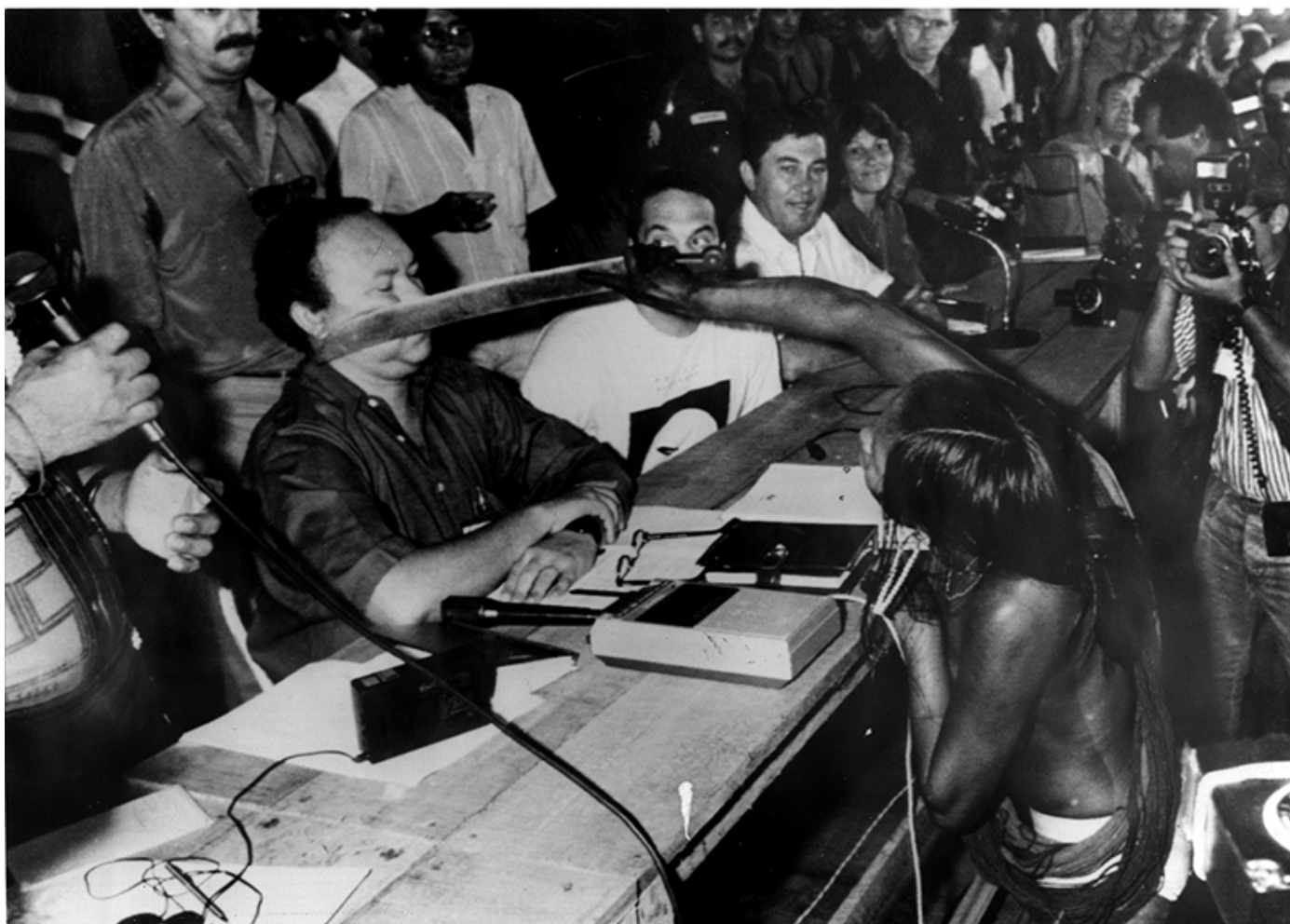


Figura 4. Tuiré Kayapó a la I Trobada de Pobles Indígenes del Xingu
Font: fotografia de [Paulo Jares](#).

L'instant captat pels fotògrafs de l'esdeveniment va tenir un ressò aclaparador en els mitjans de comunicació i es va convertir en un símbol de la lluita contra la construcció de preses hidroelèctriques en terres indígenes i en una icona del gran moviment activista contra Belo Monte, posant en alerta l'opinió pública en relació amb el projecte, les obres del qual van ser posposades i represes recentment. El gest de Tuiré, a diferència de l'acció de Krenak en el Congrés, va ser espontani, generat per l'impuls de la indignació, sense cap planificació prèvia. No obstant això, les habilitats mentals i corporals de la seva força van quedar registrades,

ja sigui en el maneig d'un instrument tan simbòlic en la vida quotidiana (el matxet) de les comunitats indígenes, en el seu discurs curt i directe, en el seu to d'últimàtum o en la refinada precisió del moviment.

Així, el gest de Tuiré, com a expert estrateg de la guerra, va afirmar a l'univers visual indígena el poder de difusió d'una imatge i el que la seva reverberació pot aconseguir. La fotografia va cobrar vida independent en l'imaginari col·lectiu activista. Tuiré va passar a dir-se Tuirá, amb la qual cosa es va convertir en un mite, i pot veure's circulant constantment en les xarxes d'interacció sociopolítica i en els mitjans de comunicació com a signe de lluita i de gest disruptiu més enllà de les fronteres del seu territori.

L'intercanvi d'imatges resultant de totes dues accions es configura contemporàniament com una tàctica de negociació amb el sistema per a molts artistes indígenes que, en produir els seus repertoris poètics d'acord amb les agendes del moviment, generen un vocabulari d'ús il·limitat entre la població indígena i guanyen difusió més enllà del camp de l'art.

2. El fum s'endú la història: la tragèdia museística més gran del Brasil i la memòria indígena

El 2 de setembre de 2018, a la ciutat de Rio de Janeiro, un enorme incendi va afectar l'edifici del Museu Nacional, situat al parc Quinta da Boa Vista, i va destruir gairebé tota la seva col·lecció històrica i científica. Considerat com la major tragèdia museològica del país, per tractar-se d'un episodi que va causar pèrdues irreparables i incalculables a tot el món, el crim va ser considerat per l'opinió pública com un accident, encara que els responsables van ser bastant notoris. L'incendi del Museu Nacional no és un cas aïllat al país. El context de precarietat i desballestament de les institucions públiques brasileres aconsegueix índexs agressius, la qual cosa evidencia el desinterès i l'abandó dels últims Goversns federals en relació amb el patrimoni, l'educació, la ciència i les cultures tradicionals.



Figura 5. Vista aèria del Museu Nacional, a Rio de Janeiro, destruït després de l'incendi
Font: fotografia de [Thiago Ribeiro / AGIF / Estadão Conteúdo](#).

Aquesta era la col·lecció més gran d'història natural d'Amèrica Llatina i la institució científica més antiga del país, amb dos-cents anys des de la seva fundació pel rei Joan VI el 1818, durant el període de l'Imperi brasiler, amb l'objectiu de promoure els avenços socioeconòmics de la Corona mitjançant la difusió de la cultura, la ciència i l'educació. En altres paraules, el Museu Nacional, des del seu estatut fundacional i la formació de les seves col·leccions fins al seu funcionament per mitjà de dispositius expogràfics i pedagògics de biaix etnogràfic, va mantenir com a premissa institucional una anàlisi moderna/eurocèntrica del món, i el repartiment del coneixement sota la clau de la captació de l'altre.

La comprensió patrimonial del llegat perdut mai pot dissociar-se dels mecanismes de la colonialitat utilitzats per a la constitució, el saqueig i el robatori de les poblacions indígenes, quilomboles (*) i tradicionals, l'extracció capitalista dels medis naturals i el silenciament de les narratives que difereixen del coneixement llegit com a occidental. Segons la base del projecte colonial, la prova de les existències i dels fets només pot ser testificada per la confirmació de les restes tangibles, els inventaris documentals i els imaginaris d'una cultura, segons els criteris universals eurocèntrics i colonials. Però el que queda fora del registre històric denota opcions polítiques basades en estructures de poder, racisme, etnocidi i retallades de classe i gènere. Així, els arxius institucionals enciclopèdics estan plens d'històries no explicades que conjuren en el seu nucli la dessubjectivació i deshumanització de les cultures indígenes, així com el desmantellament de la memòria i les seves epistemologies.

Des d'aquesta perspectiva, la memòria occidental, feta d'arxius, es contradiu amb la memòria indígena, que està feta de secret. Els objectes incendiats en l'episodi del museu consistien en ceràmica, cistelleria, instruments musicals, adorns corporals i plomes de més de dos-cents pobles pertanyents al territori conegut com el Brasil, en la seva majoria de la regió central de l'Amazones. Hi havia objectes sagrats i estranys, alguns dels quals ja no existien als pobles i que, en ser creacions dels avantpassats, eren considerats com els seus propis avantpassats. En ple debat mundial sobre la restitució de les obres de les col·leccions colonials als seus països i comunitats d'origen, només cal un sospir perquè la materialitat de les memòries empresonades en les institucions en nom del control i la conservació es converteixi en cendres.

És a partir de la relació entre col·lecció i memòria que evoquem per a aquest diàleg l'obra *Nada que sea dorado permanece 2: Amáka (cenizas embotelladas)*, de l'artista Denilson Baniwa, que conté les petjades de l'incendi del Museu Nacional exposades en forma de cendres, en una referència a la destrucció de la cultura material indígena prèviament empresonada allà. L'artista, visitant habitual de les sales d'exposició de la institució, tenia el museu com a lloc d'estudi, i la col·lecció indígena com una forma de reconexió ancestral. Aquesta proximitat li va permetre accedir a les zones restringides després de l'incendi, la qual cosa va permetre rescatar les restes de les peces pertanyents a la col·lecció com un gest de reapropiació simbòlica. Dos anys després de l'incendi, per a la seva participació en l'exposició *Véxoá: Nós sabemos*, a la Pinacoteca de São Paulo, l'artista va crear una instal·lació en la qual les cendres de diversos objectes sagrats de la col·lecció indígena del Museu Nacional es presenten en dipòsits de vidre disposats en una vitrina. La instal·lació és una al·lusió directa a les exposicions etnogràfiques i arqueològiques, replicant l'expografia del museu cremat i de molts altres que insisteixen en lectures eurocèntriques de les col·leccions.



Figura 6. *Nada que sea dorado permanece 2: Amáka (cenizas embotelladas)*, 2020, a l'exposició *Véxoá: Nós sabemos*, Pinacoteca de São Paulo
Font: fotografia de l'artista.



Figura 7. Detall de l'obra *Nada que sea dorado permanece 2: Amáka (cenizas embotelladas)*, 2020, en l'exposició *Véxoá: Nós sabemos*, Pinacoteca de São Paulo
Font: fotografia de l'artista.



Figura 8. *Nada que sea dorado permanece 2: Amáka (cenizas embotelladas)*, 2020, en l'exposició *Véxoa: Nós sabemos*, Pinacoteca de Sao Paulo

Font: fotografia de l'artista.

Les cendres recollides per Baniwa no sols representen l'efímer de la memòria, sinó que també es configuren com una reflexió filosòfica sobre la pretensió d'arxivar cultures que no se sotmeten al format d'inventari imposat per les institucions museològiques. En rescatar l'essència d'aquests objectes sagrats i exposar-los de nou en un museu com a cendres, Denilson fa una doble operació de restitució, afirmant que, en tot cas, el que pertany als pobles indígenes està sota la tutela indígena, i demostrant que la materialitat de l'objecte no és la base del coneixement o de la memòria indígena. És a dir, la canastra nambikwara (baquité), la màscara tikuna, l'escut uaupés, l'urna marajoara, la borduna wapichana i la mòmia aimara, entre molts altres elements, van ser burocratitzats mitjançant el saqueig de les societats indígenes i posteriorment destruïts en la seva materialitat pel pervers descuit del patrimoni. No obstant això, són la prova que la resistència de la memòria compartida entre les poblacions natives és més poderosa que els intents de captura colonial.

Per a la demolició dels patrons universals de coneixement i existència, alguns artistes han treballat en l'elaboració d'un pensament sistèmic i radical que proporciona els suports adequats per als processos de codificació i corrupció dels procediments colonials de coerció i esborrat. Aquestes accions no tenen res a veure amb la reivindicació dels règims fallits de la representativitat, manifestant-se com a conjur, encanteri i ritual de reconstrucció d'una genealogia comuna entre diferents espais de temps.

En el procés de creació d'inventaris, mitjançant el *collage*, la fotografia i la *performance*, l'artista de Maranhão Gê Viana integra el repertori iconogràfic de les arts, atribuint narratives de vida a cossos que, en el curs d'una història de l'art europea, van ser representats com a subalternitzats i exotitzats. L'obra de Viana és la conquesta de la imatge, un mecanisme de recomposició física i material, simbòlica i espiritual. I és especialment en l'obra *Paridade* on l'artista desenvolupa fabricacions d'una memòria del futur.

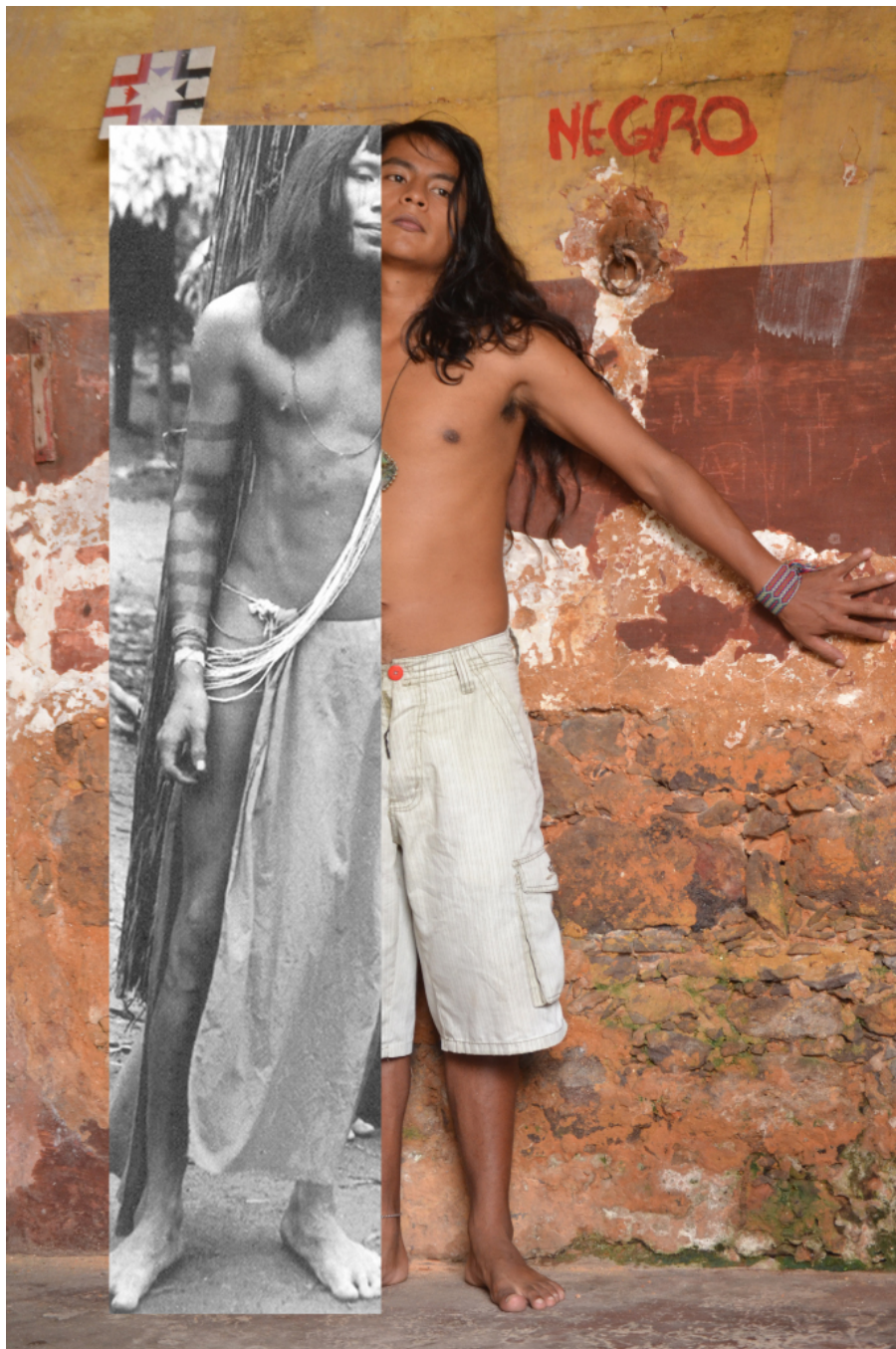


Figura 9. *Paridade*, 2019, fotografia i fotomuntatge. Primera capa: Nelson López Sol, de Gê Viana; segona capa: D. Tilkin Gallois (aldeia Taitetuwa, 1991)
Font: fotografia de [Louis Herman Heller](#).

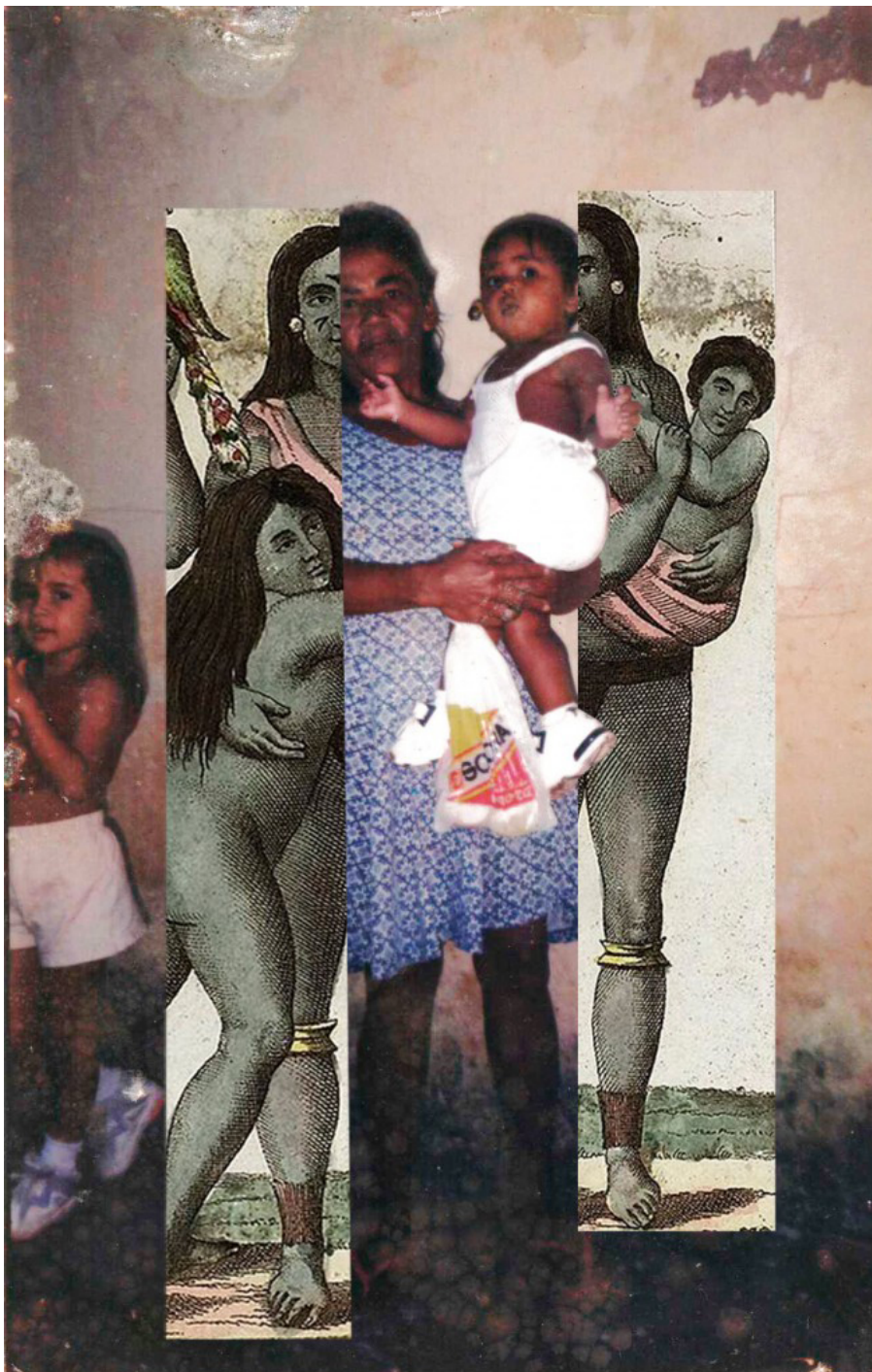


Figura 10. *Paridade*, 2020, fotografia i fotomuntatge. En memòria de la família Maurici. Primera capa: Maria dos Anjos Maurício i la seva neta Jéssica; segona capa: il·lustració de la família indiana Caraiba Stefani T. II. Tav. IV
Font: [Premio Pipa](#).



Figura 11. *Paridade*, 2019, fotografia i fotomuntatge
Font: [Premio Pipa](#).



Figura 12. *Paridade*, 2020, fotografia i fotomuntatge. Primera capa: Vô Fernandes Viana; segona capa: Home natiu de l'Amazònia, de Dominic Bracco II
Font: [Premio Pipa](#).

L'obra consisteix en la superposició de retrats de persones fotografiades per l'artista en diversos llocs de Maranhão, col·locats després en paritat amb fotografies de líders indígenes; destaca la presència constant de fenotips indígenes en centres urbans i rurals. El resultat és una sèrie de fotomuntatges que per la seva gran escala estableix un diàleg amb l'espai públic com a part inherent de la seva concepció. Això es deu al fet que l'obra opera com a testimoni explícit d'un reconeixement identitari indígena, ressaltant els amplis efectes del necroprojecte de nació que, en el seu pla de genocidi de la població indígena, sumat a la fallàcia del programa de mestissatge brasiler, va saquejar el dret de pertinença com a poble. La trama etnocida d'Occident es fonamenta en una enorme complexitat, des de les implementacions d'idees racistes i epistèmiques, dirigides per un projecte d'emblanquiment de la nació i aprovades pel mestissatge implementat com a estratègia política, fins a l'associació del cos racialitzat, comunament designat com a morè, restringit a una concepció birracial en la qual sempre s'assumeix la presència del blanc, segrestant una comprensió epistemològica afroindígena, per exemple, quan les racialitats contenen molts matisos insubmisos al pensament binari o homogeni.

D'aquesta manera, *Paridade* és una reapropiació del que és ancestral que s'estableix com un pacte a la pràctica artística de Vô Fernandes Viana, enfortint els processos col·lectius amb el moviment de reivindicació de la seva identitat afroindígena i visibilitzant el poble i la cultura del territori anomenat Maranhão.

3. Jaraguá és guaraní: la reapropiació i l'alçament

Sens dubte, la demarcació de les terres indígenes en l'extensió del territori conegut com el Brasil es configura com la lluita indígena més gran en l'actualitat, és el crit que uneix tots els pobles, llogarets i comunitats, inclosa la població indígena en contextos urbans. La demarcació és un dret indígena, conquerit a la Constitució Federal de 1988, per la qual Ailton Krenak va fer el seu discurs-*performance*. Reclamar la garantia d'aquest dret a la terra és un gest polític de força, constant i incansable.

Al setembre de 2017, els mbya guaranis van ocupar les torres de comunicació del Pico do Jaraguá, el punt més alt de la ciutat de Sao Paulo, en protesta per les mesures estatals d'anul·lació de la demarcació de la Terra indígena jaraguá, formada per quatre llogarets guaranis i situada dins del Parc Estatal Jaraguá. La presa de les torres que contenen les antenes de transmissió de les empreses de telefonia, ràdio i televisió va ser una de les accions més emblemàtiques de l'activisme indígena en els últims anys. El campament va romandre en el lloc durant vint-i-quatre hores, temps suficient perquè els mitjans de comunicació i l'opinió pública fessin un gran rebombori per l'amenaça de tancar tot un sistema de telecomunicacions al centre econòmic més gran del país.



Figura 13. Indígenes guaranis durant l'ocupació del Pico de Jaraguá, responsable del senyal d'empreses de telefonia, ràdio i televisió, en protesta per l'anul·lació de la demarcació de la terra indígena jaraguá

Fotografia: [Comissió Guarani Yvyrupa – CGY](#) / Facebook / Reproducció.

El dret original de la terra està per sobre de la legislació que va crear la unitat de preservació del parc, per la qual cosa la conquesta simbòlica del territori va ser assenyalada pel grup manifestant, que estava format per un centenar d'indis, en forma d'una gran bandera guaraní que onejava sobre el cim del pic de Jaraguá. Les frases «Jaraguá és guaraní» i «Terra indígena SP», difoses en grans proporcions, es van convertir en frases importants en la lluita per la demarcació en tot el país, impulsant especialment la joventut del moviment indígena de Sao Paulo.



Figura 14. Intervenció artística amb làser destacant que Jaraguá és guaraní
Font: fotografia de [Christian Braga](#).



Figura 15. Indígenes guaraní mbya de la terra indígena jaraguá mobilitzen la ciutat de Sao Paulo
Fotografia: [Aleandro Silva / Cimi Regional Sul](#).

Gran part de les conquestes de la lluita indígena en la perspectiva de la recuperació ancestral té a veure amb reivindicacions que toquen temes molt volguts pels no indígenes. En el cas de Jaraguá, l'impediment de l'accés a la comunicació, la interdicció de l'ús explotador de la terra i de l'especulació immobiliària. També és possible citar les reivindicacions històriques que constitueixen la medulla d'un procés d'invenció del Brasil, com és el cas dels moviments artístics i socials. El modernisme dels anys vint, per exemple, va engendrar la seva narrativa mitjançant un discurs nacionalista i un escamoteig del llegat del país de la colònia, emparat en l'excusa de l'antropofàgia, a costa de processos d'apropiació i d'esborrament de les cultures tradicionals i indígenes.

Makunaimi és el mite d'origen dels pobles nadius al peu de la muntanya Roraima –makuxi, wapichana, patamona, ingaricó i taurepang, entre altres–, un territori que s'estén més enllà de les fronteres nacionals, fins a l'extrem nord de Sud-amèrica. El mite, rebatejat i despulat de la seva història i dels seus pobles originaris, va guanyar fama i va circular pel món mitjançant la paradigmàtica obra *Macunaíma, o herói sem caráter* (1928), de l'escriptor modernista Mário de Andrade. La novel·la es considera una fita de la literatura brasilera i un dels principals símbols de l'àmbit modernista paulista. *Macunaíma* instaura en l'elit intel·lectual brasilera el romanticisme d'un Brasil idíl·lic i la figura del bon salvatge, susceptible de ser civilitzat per la societat, configurant-se també com un «mite» de creació del subjecte brasiler, fonamental per entendre la construcció de la identitat nacional, que seria descendent directe dels pobles originaris i, per tant, en la visió de Mário de Andrade, una figura poc donada a l'entusiasme pel que és nou, amb traços d'una ètica dubtosa. Per fer-ho, l'escriptor barreja màgicament cultures, coneixements i cosmologies indígenes del nord i sud del país amb anècdotes extretes de textos d'antropòlegs europeus, en un gest irresponsable i etnocida a causa de l'esborrat de les narratives cosmològiques pròpies de cada poble i cultura i al tractament superficial que l'escriptor dona a les especificitats geogràfiques del país. Elecció d'enfocaments que subordina les cultures d'aquests pobles, devaluant-los i desprestigiant-los.

Malgrat la importància de puntuar tot el gest de saqueig epistèmic i simbòlic als pobles indígenes, justificat per les directrius de la colonialitat, és imprescindible afirmar que no va ser Andrade qui va segrestar el mite Makunaimi, sinó que va ser el mite el que es va deixar revelar a l'escriptor viatger, i abans que ell a l'etnòleg alemany Theodor Koch-Grünberg. Tots dos van informar de la presencialització de Makunaimi, l'ancià ancestral, ajudant-lo a viatjar pel món.

Aquesta és la manera d'explicar la història del mite vivent que defensa i reassignifica l'artista i escriptor Jaider Esbell. La seva obra contextualitza la caracterització errònia de Makunaimi, que, llegida amb anterioritat a través del filtre de la moral occidental com «un heroi mancat de caràcter», és en realitat una entitat que pot assumir-ho tot, qualsevol caràcter o forma, i que té una personalitat ambigua, perquè ha estat creada de la vida i al mateix temps és responsable de l'entrada del mal al món. El treball d'Esbell és una crítica directa a la concepció d'identitat nacional i una discussió sobre la fallida constitució de la nació brasilera, que ignora per complet les cosmologies indígenes i diaspòriques.

En altres paraules, tan grandioses són la seva presència i la potència de la seva energia creadora que Makunaimi es converteix en una deïtat temible i temuda per a una visió blanca i eurocèntrica.

Indi macuxi, Esbell afirma ser net de Makunaimî, que li atorga les autoritzacions necessàries per transitar entre cultures i universos, podent accedir a una comunicació directa amb els seus avantpassats. En reclamar aquest parentiu, Esbell assumeix per a si mateix un acte constant de *performance* i l'afirmació de com de tènues són els límits entre la vida i l'art.

Recurrent aquest camí prèviament obert pel mite ancestral, l'artista desenvolupa la sèrie *El meu avi Makunaimî*, un desdoblament d'una sèrie major i en constant procés, *TramaMakunaima – El forat és més profund*, obra en producció des de 2016. La sèrie de pintures narren episodis del mite des de la perspectiva indígena, amb èmfasi en la seva característica de faedor de mons, creador de totes les plantes comestibles i dels éssers humans, que va alliberar al poble del gran diluvi i es va configurar així com una crítica directa a la caricatura modernista que destrueix per reconfigurar.



Figura 16. *TramaMakunaima*, 2017. Acrílic i pinzell sobre llenç. Grandària 90 x 90 cm.
Font: Facebook de l'artista.



Figura 17. *TramaMakunaima*, 2019. Acrílic i pinzell sobre llenç. Grandària 90 x 90 cm.
Font: Facebook de l'artista.



Figura 18. *TramaMakunaima*, 2020. Acrílic i pinzell sobre llenç. Grandària 90 x 90 cm.
Font: Facebook de l'artista.



Figura 19. *Trama Makunaima*, 2019. Acrílic i pinzell sobre llenç. Grandària 90 x 90 cm.
Font: Facebook de l'artista.



Figura 20. *Trama Makunaima*, 2019. Acrílic i pinzell sobre llenç. Grandària 90 x 90 cm.
Font: Facebook de l'artista.



Figura 21. *Trama Makunaima*, 2019. Acrílic i pinzell sobre llenç. Grandària 90 x 90 cm.
Font: Facebook de l'artista.



Figura 22. *Trama Makunaima*, 2020. Acrílic i pinzell sobre llenç. Grandària 90 x 90 cm.

Font: Facebook de l'artista.

La reintegració narrativa de Makunaimî a la intel·lectualitat indígena es fa possible amb l'ús de les eines de la guerra indígena, concentrades en l'espiritualitat. La restitució simbòlica de Makunaimî permet a aquests pobles, pertanyents a la Muntanya Roraima, que avui es reconeixen en la terra indígena Raposa Serra do Sol, reconnectar-se amb les seves històries.

El retorn a la terra de Makunaimî i la represa de la identitat wapichana han estat el viatge de Gustavo Caboco, artista indígena les arrels del qual estan fermament plantades al peu de la muntanya Roraima. Caboco va néixer en l'extrem sud del país i va créixer en un context urbà, però el vincle amb el seu origen sempre ha estat present en els relats de la seva mare, Lucilene Wapichana, que va ser treta del poble als 10 anys per treballar com a criada a Boa Vista, Manaus. Va arribar a Curitiba i va tornar al poble només trenta anys després.



Figura 23. Gustavo Caboco, 2019

Font: [Gustavo Caboco](#).



Figura 24. Vaivem Rede Paraná, 2019

Font: fotografia cortesia de l'[artista](#).



Figura 25. Vaivem Rede Paraná, 2019
Font: fotografia cortesia de l'[artista](#).



Figura 26. Vaivem Rede Paraná, 2019
Font: fotografia cortesia de l'[artista](#).

el camino de las canoas, la feria.
No es un alcohol.
Campo plantado, no para vender
para estrechar la maniva.»

Caboco (2020).

Els processos de retorn als pobles, de reconexió ancestral i de recuperació de les històries familiars són desencadenats per individus indígenes que es transmuten en un tot col·lectiu. La història de Caboco es repeteix en moltes altres constel·lacions, i els aixecaments pel procés d'afirmació de la identitat han impulsat diverses produccions indígenes contemporànies.

En un moviment de reapropiació, les diverses reivindicacions dels pobles indígenes inclouen esforços per recuperar la seva memòria, cosmologia, llengua, tradicions i identitat. En aquest sentit, l'art indígena contemporani conté un repertori divers alineat amb les agendes del moviment indígena, reiterant la impossibilitat de desprendre's d'un context polític específic i configurant-se com una afluència que porta a l'elaboració de futurs impossibles dins d'una lògica lineal, però que s'estableixen en el moment intemporal del gest.

Bibliografia

Caboco, G. (2020). *[Programa Convida](#)* [en línea]. Instituto Moreira Salles, 2020. [Data de consulta: 23 d'abril de 2021].

[Constitución de la República Federativa de Brasil de 1988](#) [en línea]. [Data de consulta: 20 d'abril de 2021].

Dorrigo, J.; Francisco Danner, L.; Siqueira Correia, H. H.; Danner, F. (orgs.) (2018). *Literatura indígena brasileña contemporánea: creación, crítica y recepción*. Editorial Fi.

Esbell, J. (22 de gener de 2018). «*[El arte indígena contemporáneo y el gran mundo](#)*» [en línea]. *Select* (núm. 39). [Data de consulta: 20 d'abril de 2021].

Krenak, A. (2019). *Ideas para posponer el fin del mundo*. Sao Paulo: Companhia das Letras.

Silva, J. de Souza; Krenak, A. (maig de 2018). «*[Ailton Krenak – El poder del sujeto colectivo](#)*» [en línea]. *Revista Periferias* (núm. 1). [Data de consulta: 22 d'abril de 2021].

Taurepang; Macuxi; Wapichana; Ariel, M.; de Andrade, M.; Goldemberg, D.; Koch-Grünberg, T.; Rennó, I. (2019). *Makunaimã – El mito a través del tiempo*. Dramaturgia: Deborah Goldemberg. Ilustraciones: Jaider Esbell. Sao Paulo: Elefante.

(*) Contingut disponible només en web.