

arte



← ETNIAS

DO PRIMEIRO E SEMPRE BRASIL

Uma história aberta à memória do “outro”

Alecsandra Matias de Oliveira



“Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caçadas continuarão glorificando o caçador”
(Eduardo Galeano).

DO LUGAR DE FALA

Das primeiras experiências com a construção de *Ascensão*, tríptico da Igreja Mãe do Salvador, em 1976, até 2006, quando Maria Bonomi iniciou, no Memorial da América Latina, a instalação *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, diversos motivos nortearam a inspiração da artista, porém, as referências históricas sempre substanciaram seu processo criativo. Em grande parte de suas obras surgem registros de momentos decisivos do país que a artista escolheu como sendo seu. Na confecção de *Epopéia paulista* ou dos painéis *Imigração e Substituição*, 1998 (Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo), ela resgatou a história da imigração e, por sua vez, uma parte de sua própria narrativa pessoal ao lembrar sua condição de imigrante, a de seus pais e o legado de seu avô, o construtor Giuseppe Martinelli, reconhecido pela edificação do primeiro arranha-céu da cidade – o prédio Martinelli, na década de 1920.

Somem-se à evocação da história as referências ligadas à história da arte. No mural *Futura memória*, 1989, as linhas e geoglifos de Nasca contam sobre uma “América ancestral”. Por sua vez, no painel *Construção de São Paulo*, 1998, na estação do Metrô Jardim São Paulo, convoca a imagem do Pico do Jaraguá como homenagem ao gravador Evandro Carlos Jardim. Em *Epopéia paulista* emprega a literatura de cordel para contar a trajetória dos migrantes na metrópole. Cordelistas famosos, como Patativa do Assaré, são rememorados no painel. Já em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, um dos painéis é inspirado na tela *A batalha de São Romano*, 1440, de Paolo Ucello, e outro traz referências às iluminuras do período das grandes navegações.

Por um instante, é possível pensar que a “história” que a artista trama na obra instalada na entrada principal do Memorial da América Latina é muito distante do con-

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

é pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes da ECA-USP e membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

texto histórico que a envolve. O que uma artista de origem italiana teria a dizer sobre a iconografia acumulada em torno dos povos indígenas? Como, do seu lugar de fala, Maria Bonomi toca nessa questão difícil da história do país? E, por último, quais os discursos que predominam na instalação? As possíveis respostas surgem dos pressupostos que permeiam o conceito de arte pública acrescidos de sua ação como pesquisadora.

Essas duas características não deixam a artista numa posição de “porta-voz dos excluídos” da história. Pelo contrário, o trabalho em equipe – que compõe, normalmente, a confecção de seus murais – surge como força integradora em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*. Ao seu redor, ela organizou uma equipe multidisciplinar que envolveu ações que variaram do tratamento do tema à administração dos custos da produção, passando pela confecção das partes da instalação¹. Enfatiza-se aqui a pesquisa e a consultoria antropológica de Claudia Andujar – fotógrafa e ativista que na década de 1970 realizou pesquisa fotográfica sobre os yanomamis, situando suas imagens entre as artes visuais e o estudo etnográfico. Suas fotos-documentais jogam luzes sobre o cotidiano, a magia e os costumes desse povo de forma etnográfica e estética.

Maria Bonomi busca ainda os ensinamentos de Darcy Ribeiro para a composição das imagens que dispõe em seus painéis.

1 A equipe era composta ainda de: criação, curadoria e logomarca (Maria Bonomi); arte-educação (Regina Barros); fotografia e assistência de criação (Carlos Pedrañez); pesquisa e consultoria antropológica (Claudia Andujar e Cildo Oliveira); arquitetura e montagem (Rodrigo Velasco); artista convidado (Leonardo Ceolin); cerâmicas (Antônio de Nobrega e Adolfo Morales); relações públicas (Alexandre Martins); e administração (Lauro Velasco e Sonia Odila).

O ponto de partida conceitual foi o livro *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil*, editado pela primeira vez em 1970. Darcy Ribeiro afirma, no Prefácio, que a sua obra não deixa de apresentar um “tom amargo”, em função da dureza e crueldade dos fatos relatados. Assim, a artista pensa a obra como uma tela cinematográfica na qual o espectador vê passar diante de seus olhos todo o processo de “transfiguração étnica”, conceito este forjado por Darcy Ribeiro.

Além de todos esses cuidados com a pesquisa e com a equipe, talvez por compreender que essa narrativa necessitava ser contada também por seus agentes históricos, a artista convidou para a gravação dos painéis 20 índios guaranis, representantes de aldeias localizadas na Área de Proteção Ambiental Capivari-Monos, em São Paulo. Nessa ação, a artista divide a coautoria de sua obra e se deixa contaminar por memórias que não são as suas.

Por vezes, tal como uma historiadora (sem perder seus atributos de artista), Maria Bonomi retoma o questionamento sobre o “encontro” entre colonizadores e indígenas, mostrando que essa é uma demanda do tempo contemporâneo à confecção da obra. Ela traça a “arqueologia da arte”, ou ainda, reúne diversas fontes de inspiração para a construção de uma *poiesis* que esbarra em muitos discursos sobre as etnias indígenas. Nessa direção, os nexos da história nos murais de Maria Bonomi sempre se voltam às ações ligadas à educação, ao resgate de uma localização ou ainda à fruição de suas peças. Em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, as atividades associadas à arte-educação, da mesma forma, se revelam.



De fato, a temática da instalação traz o olhar do transeunte para questões relacionadas ao papel do indígena na formação da cultura brasileira. O passante se vê mergulhado no universo desses povos; ele precisa percorrer os 51 metros propostos pela instalação. Nesse trajeto, a sensação, muitas vezes, é de estranhamento, justamente porque a contribuição das etnias indígenas é pouco conhecida pela maioria da população brasileira. Ainda hoje o senso comum oferece uma história mediada pelo discurso do colonizador, não deixando margem para os questionamentos e revisões historiográficas.

DA CONSTRUÇÃO DO LÓCUS

O Memorial da América Latina, o complexo arquitetônico assinado pelo arquiteto

Oscar Niemeyer com planejamento cultural do antropólogo Darcy Ribeiro, implantado em 1989 em São Paulo, correspondeu aos ideais político-econômicos que incentivavam a aproximação dos países latino-americanos à época. Retomemos que no final dos anos de 1980, o Brasil, assim como outros países da região, põe fim a uma longa ditadura militar, entrando num delicado processo de redemocratização e interagindo com os primeiros ventos da globalização em suas vertentes política e econômica. Em meados da década seguinte, o mundo está às voltas com a formação de blocos econômicos, tais como o Mercosul (1991), a União Europeia (1993) e o Nafta (1994). A edificação do Memorial respondeu às demandas desse contexto.

Não menos relevante é a nova função social atribuída ao bairro da Barra Funda,

visto anteriormente como uma região decadente de origem operária com velhas fábricas e balcões abandonados. Em 1988, o bairro ganhou o Terminal Intermodal Palmeiras-Barra Funda – importante entroncamento que reúne linhas de ônibus metropolitanos, interestaduais e internacionais, estação do Metrô e linhas ferroviárias. A acessibilidade somada às novas possibilidades trazidas pelo Memorial faz com que, após 30 anos, o bairro seja visto como lugar de cultura, lazer, entretenimento, turismo e ensino.

Assim, ter um “memorial” que remeta à integração dos povos latinos nesse lugar é atribuir identidade acrescida de infraestrutura e acessibilidade, dando condições às memórias identitárias de serem vivenciadas, bem como permitir a existência de instrumentos para a construção do conhe-

cimento histórico por meio das instituições educacionais que se estabelecem na região.

Evoca-se, então, o conceito de “lugar da memória” formulado por Pierre Nora. Nele, percebem-se as aproximações e os distanciamentos entre a memória coletiva e a histórica. Para o autor, a memória emerge de um grupo social por ela unificado, e é esse grupo que determina “o que é memorável, e também como será lembrado. Os indivíduos se identificam com os acontecimentos públicos de importância para seu grupo” (Nora, 1993). Dessa forma, a localização da obra de Maria Bonomi e o seu entorno determinam o seu tema, assim como a relação inversa também se faz presente (o porquê da instalação no Memorial da América Latina).

Sabemos, então, que a presença de obras de arte integradas à arquitetura do Memorial

Alexandra Matias de Oliveira

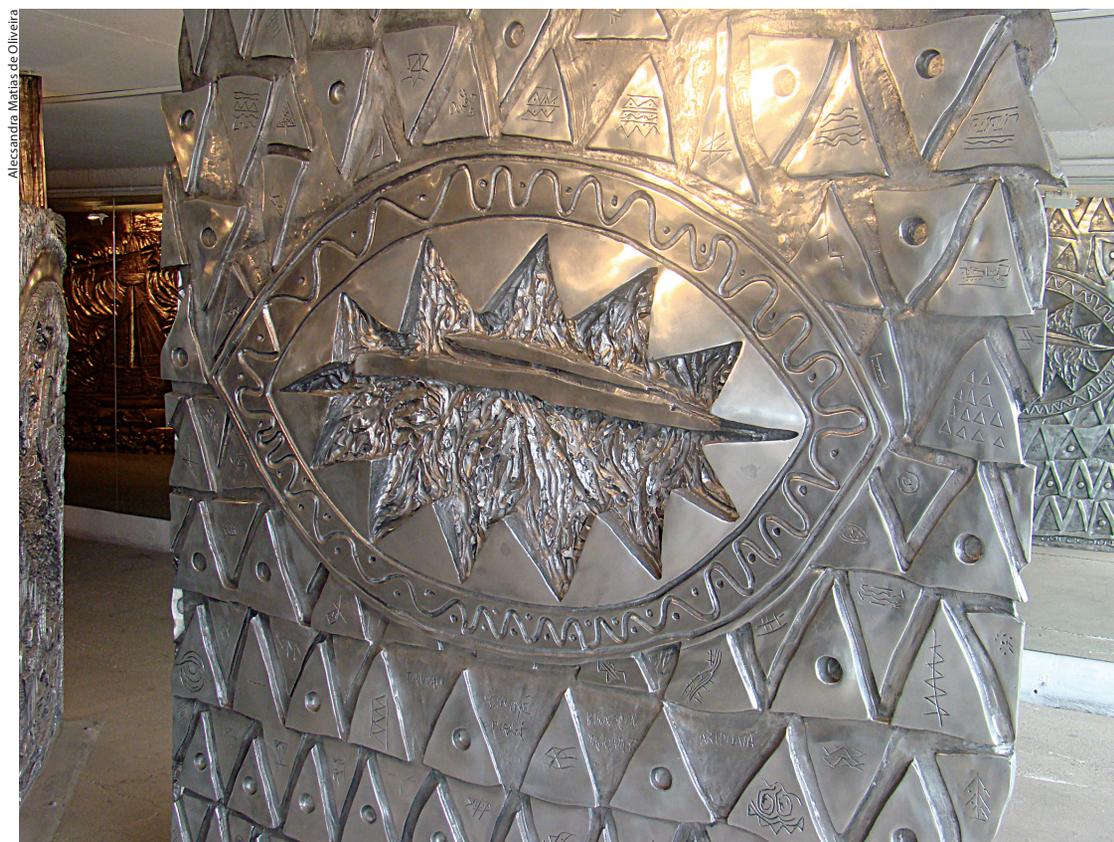


está no seu programa de fundação e que nele há o desejo de uma obra dedicada aos povos indígenas do Brasil. Niemeyer (1990) nos conta que “no ato da criação, [está] a integração tão procurada das artes plásticas com a arquitetura”. A exemplo dos projetos realizados com Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde na era Vargas, o arquiteto escolheu artistas-colaboradores para juntos completarem a arquitetura do Memorial. Entre seus convidados, estão Bonomi, Vera Torres, Ceschiatti, Portinari, Victor Arruda, Carlos Scliar, Tomie Ohtake, Vallandro, Franz Weissmann, Bruno Giorgi, Poty, Caribé, Marianne Peretti, Mario Gruber e Athos Bulcão. O próprio Niemeyer tem a escultura da mão esquerda sangrando na Praça Cívica.

Alguns desses artistas já tinham sido colaboradores de Niemeyer em outros proje-

tos, tais como o de Brasília e o da Pampulha, e Belo Horizonte. A maioria deles desenvolveu trabalho específico para o Memorial; outros, tais como Portinari e Weissmann, tiveram suas peças transladadas aos lugares reservados a elas. Hoje, novas obras e artistas integram o espaço; outras passaram por restauro (tal como o caso do processo de recuperação da tapeçaria de Tomie Ohtake) e outras não estão mais acessíveis ao público. *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* (2008) foi uma das produzidas especificamente para o espaço mais recente.

Em 1989, a partir das motivações do lugar, Maria Bonomi seleciona como tema para *Futura memória* a recuperação de uma “América” – como uma unidade arqueológica e geológica que remonta aos primeiros tempos. Em solo-cimento que remete à argila, o painel, localizado no anexo do auditório



Alexsandra Matias de Oliveira



A artista plástica Maria Bonomi durante a confecção de um dos painéis de *Etnias*

dos congressistas, se apresenta como matéria adversa ao concreto tão presente em todas as outras construções do complexo. O mural é quase uma provocação à matéria predominante no local. Em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, a artista retorna ao uso dos signos dessa ancestralidade comum, assim como elege como um de seus materiais a cerâmica, que remete ao barro - material oposto ao concreto do entorno.

Porém, as duas produções evocam memórias pré-colombianas. De modo geral, no embate entre as memórias (as que são e as que não são preservadas), a reflexão sobre a presença indígena na história do Brasil e, particularmente, em São Paulo, reduz-se aos nomes de bairros, avenidas e ruas. Raros são os monumentos paulistas que evocam

a memória indígena provida das questões político-sociais que envolvem sua condição histórica. O mais comum é a localização de monumentos que idealizam a figura do “índio gentil” – aquele romantizado por José de Alencar, capaz de ser evangelizado e civilizado. Numa cidade que exalta o ideário dos bandeirantes, restam poucos espaços públicos para as memórias e tradições indígenas.

Ainda em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, a artista não evoca tão somente a terra e as metáforas ancestrais, mas também seus nativos – os indígenas presentes na América prestes à colonização portuguesa. Não se trata de uma reminiscência comum a todos os latino-americanos (uma vez que as colonizações portuguesa e espanhola, apesar de serem igualmente violentas, tiveram con-

dições diversas). Agora, a narrativa focaliza algo particular que toca diretamente ao transeunte cotidiano daquele lugar – o espaço quer ser interativo; fazer emergir fisicamente o público naquela história.

Como já referimos, o emprego da matéria continua a questionar o concreto: na instalação são usados cerâmica (15 toneladas) como marca da pré-história, bronze (seis toneladas) assinalando o período colonial e alumínio (uma tonelada) para o contemporâneo. Todo esse material, disposto no meio da passagem de nível em forma de painéis e totems. Espelhos nas paredes dos dois lados e a iluminação cenográfica fazem com que as pessoas, ao chegarem ao Memorial, interajam com os primeiros povos do Brasil.

Somados aos painéis de Poty e Caribé, presentes no Salão de Atos do Memorial da América Latina, o mural e a instalação de Maria Bonomi trazem carga reflexiva – a narrativa tenciona o olhar a outra versão para

o encontro entre os nativos da *Terra brasilis* e os europeus. Em *Etnias: do primeiro e sempre Brasil*, a artista coloca cenas, metáforas e símbolos que valorizam o léxico indígena e não tão somente as imagens criadas pelo colonizador ou pelo “herói” bandeirante.

O ÍNDIO, O “OUTRO”

A história, as artes e, mais recentemente, a mídia ainda projetam a imagem do indígena, quando romantizada, pueril e ingênua; quando evolucionista, como o selvagem antropofágico. Dos viajantes do período colonial, passando pelos jesuítas e historiadores do século XIX, como Francisco Adolfo Varnhagen, ou ainda intelectuais contemporâneos, como Florestan Fernandes e Darcy Ribeiro, as teses preveem a extinção, seja pelo inevitável processo de aculturação, de integração à sociedade, seja pelo extermínio



Alexandra Matias de Oliveira



de etnias inteiras. Esses mesmos estudos, de uma forma ou de outra, reforçam a ideia de uma atitude passiva dos indígenas diante dos processos históricos.

Evidentemente, os séculos de contato com a sociedade colonial, imperial e republicana ocasionaram transformações irreversíveis, entre as quais a redução demográfica das populações indígenas – algumas fontes colocam que às beiras do “descobrimento” eram 5 milhões de habitantes e, hoje, os números variam entre 350 a 270 mil (Guimaraens, 2003, p. 99). Porém, os mesmos estudos indicam que são aproximadamente 206 povos indígenas, falando por volta de 170 línguas. Algo bem diverso da imagem do “índio genérico”, dotado de um biótipo semelhante aos dos nativos da região amazônica e do Xingu, nus, com cabelos lisos, pinturas corporais e adornos, moradores das

florestas – uma visão que não deixa de ser a do “outro exótico”.

Há mais de 500 anos, essas populações veem suas terras invadidas, num complexo jogo de relações, embates, negociações e conflitos. A posse da terra desde os tempos coloniais tem sido a grande questão desses povos. Embora o direito de posse esteja na Constituição de 1988, as áreas têm sido usurpadas sistematicamente até os dias atuais. As demarcações nunca acontecem de fato. Entre a extinção e a adoção de diferentes estratégias para sobreviverem, essas populações são “acusadas” de não serem mais “aqueles índios de 1500” e, por tal razão, não seriam mais os primeiros donos das terras. Percebe-se, assim, que o desconhecimento e, ainda, a imagem genérica do que seria um índio se coaduna com um projeto de Estado.



NA HISTÓRIA

A representação do índio no campo historiográfico sempre se colocou como algo intrincado. Aqui, optamos por lançar mão de alguns eixos que dão norte ao pensamento que trata da formação do povo brasileiro². Como já visto, a historiografia que trata dos povos indígenas oscila entre os gentis e os selvagens; entre os bravos e os mansos. Durante a colonização, nos relatos dos viajantes e dos jesuítas, o índio surge como o “fruto da terra” – tal como a flora e fauna do Novo Mundo, ele é um objeto a

ser dominado (classificado para uns, escravizado ou ainda evangelizado para outros). Adjacente a essas condutas, o período no qual o índio surge mais firmemente como sujeito histórico é o colonial. Na escrita que aborda os séculos seguintes, percebe-se um regime de apagamento do índio na narrativa oficial do país.

Grande parte desse discurso sobre o desaparecimento do indígena no processo histórico brasileiro deve-se à historiografia desenvolvida no século XIX, na qual o lugar dos povos indígenas na história é nenhum. Francisco Adolfo de Varnhagen (1980), considerado o maior historiador brasileiro à época, julga que os índios. “por serem povos na infância, não possuem história”. Como agentes históricos são invisíveis e como população eles estão prestes à extinção. As propostas voltadas à cria-

2 A discussão sobre o lugar do índio na historiografia e na história da arte brasileira é bastante densa. No âmbito de nossa discussão, não nos cabe aprofundar esse debate.

ção de um projeto de “nação” e às práticas assimilacionistas davam as diversas etnias indígenas como desaparecidas – resultado dos processos de civilização e mestiçagem. As etnias foram sufocadas ainda mais pelo pensamento sustentado pelo racismo científico que se dissemina no imediato período pós-abolicionista.

Nesse contexto, o discurso que trata da identidade indígena se dá pelo viés da homogeneização dessas etnias. Submersa nesse discurso, a figura do caboclo surge como o índio assimilado que não tem mais ligação com sua cultura e, por sua vez, com a terra. Legitimado por esse pensamento, o Estado brasileiro favorece, então, os grandes proprietários e os chefes políticos locais, que negam a presença indígena em terras de antigos

aldeamentos. Com o argumento da pureza racial e afirmando que os índios estavam misturados à população, os antigos aldeamentos são destituídos pelo poder público.

Já em meados do século XX, os povos indígenas deveriam ser integrados, servindo ao processo produtivo nacional e como barreira física e geográfica aos limites do país. Aqui se remete à criação, em 1910, do Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalho Nacional (SPILTN), depois alterado para Serviço de Proteção ao Índio (SPI), ligado ao Ministério da Agricultura e liderado pelo Marechal Rondon. Em 1964, o serviço é transformado na Fundação Nacional do Índio (Funai). De influência positivista e com o espírito científico das grandes expedições, a Comissão Rondon produz



Alexandra Matias de Oliveira



uma série de publicações que alimentam o nacionalismo e a ideia de pacificação do indígena – tido como sujeito receptivo ao avanço civilizatório.

Nos anos de 1930, os estudos dedicados à formação do “povo brasileiro” voltam-se à construção de uma identidade coletiva. “O mito fundador”, que toma a nação brasileira como o resultado da mestiçagem de três raças (negros, brancos e índios), prevalece entre os pensadores brasileiros. No cenário cultural e político, emergem as mudanças ocasionadas pelo movimento modernista e a Revolução de 1930. A busca pela “brasileidade” resgata a “apologia da mistura” - o mestiço torna-se “o nacional”. Nesse argumento, a mestiçagem é indissociável do conceito de aculturação. Então, a condição indígena é transitória – quanto maior a participação histórico-social do índio, menor é sua efetiva

identidade étnica. Para Darcy Ribeiro, por exemplo, a identidade indígena se transforma a partir do contato e do convívio com a sociedade dominante, mas não desaparece – ela é um tipo de sociabilidade que envolve distinção e reivindicação da ancestralidade pré-colombiana.

Desde os anos 1990, essa historiografia baseada na mestiçagem e na homogeneização do “povo brasileiro” tem passado por intensas revisões. As novas perspectivas teórico-metodológicas da história decorrem dos movimentos sociais e políticos protagonizados pelos próprios povos indígenas nesse período. A luta pela terra e a reafirmação das identidades étnicas intensificam-se no contexto nacional. Paralelamente, novas pesquisas admitem as diversas estratégias de sobrevivência das etnias, assim como reveem sua condição de passividade. Esses

novos estudos têm valorizado os índios como sujeitos da história. Os próprios índios estão, hoje, conduzindo o processo que os retira da invisibilidade e os leva ao protagonismo.

NA HISTÓRIA DA ARTE

Na esteira da história da arte brasileira, artistas e cronistas retratam as “novas terras”, sua exuberante natureza, suas cidades, gentes e costumes exóticos. A representação do índio surge com as gravuras, aquarelas e os desenhos dos primeiros artistas-viajantes. Eles povoam o imaginário do Novo Mundo com ideias que se alternavam entre o bem e o mal; entre o paraíso e o inferno – essa dualidade também se estendia aos seus habitantes: ora são edenizados, ora são detratados.

Nos séculos XVIII e XIX, a preocupação com o caráter documental das pinturas e dos desenhos é orientada pela noção de progresso científico. Surgem então pesquisadores que, além de explorar economicamente o país, mostram-se observadores da natureza e do “outro”. Aliados ao interesse científico, eles registram e divulgam as imagens que decorrem de suas viagens exploratórias, destacando, em especial, as diferenças – nesse movimento, a imagem do “outro” torna-se amplamente interpretada através da iconografia. Assim, vários artistas estrangeiros contribuem para a iconografia brasileira, entre eles: Jean Baptiste Debret, Johann Moritz Rugendas, Armand Julien Pallière, Paul Harro-Harring, Franz Post, Georg Marcgraf, Theodorus Mathan e Alexander von Humboldt.

Alexandra Matias de Oliveira



Na transição entre o século XIX e XX, a temática indianista está nos repertórios dos escultores e pintores formados pela Academia Imperial de Belas-Artes. A ideia romântica do índio vigoroso e cheio de virtudes tem como pano de fundo a catequese e o trabalho como formas do processo civilizatório. O Romantismo atribui aos nativos o *status* de aristocracia autóctone: eles são apresentados como belos e valentes guerreiros. A idealização do “nacional” tem como cerne a fusão de um colonizador épico com um bom selvagem. “O mito do bom selvagem” se faz presente na literatura nacional e se desdobra nas artes em personagens, como Moema, Iracema e o Guarani. Esses personagens estão em produções de Rodolfo Bernardelli, Victor Meireles, Rodolfo Amoedo, entre outros artistas acadêmicos. Note-se que a maioria dos monumentos espalha-

dos pela cidade de São Paulo que trazem a memória indígena é neoclássica e romântica, transmitindo a imagem desse índio “bom selvagem” e aculturado.

Já a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos, tais como o *Manifesto Pau-Brasil*, o Movimento Verde-Amarelo e o *Manifesto Antropofágico* versam sobre a busca das raízes do Brasil; sobre suas culturas nativas, particularmente suas matrizes indígenas e negras. À época, diversos artistas elegem os índios, os negros e os mestiços como tema para suas pesquisas artísticas. Essa predileção torna-se o primeiro indício do que seria, anos mais tarde, a “invenção” da brasilidade. Vicente do Rego Monteiro e Victor Brecheret, por exemplo, trazem a figura do índio, as lendas e os mitos da Amazônia; Emiliano Di Cavalcanti coloca em suas telas os tipos populares, a vida noturna e urbana,

Alecamdra Mattias de Oliveira





além dos seus pescadores, e Lasar Segall, numa primeira fase, se apaixona pelas cores e pelos trabalhadores, em sua maioria, negros e mulatos, retratando, em outro momento, a dor dos imigrantes. E assim, diversos outros artistas adotam temas nacionais.

Nas produções modernistas, percebe-se a distinção entre o “eu” e o “outro”. Nessa direção, as pesquisas sociológicas dos anos de 1930 valorizam a mestiçagem no processo de construção da nação brasileira. Gilberto Freyre, por exemplo, em *Casa-grande & senzala*, 1931, refuta a ideia de que a miscigenação entre brancos, negros e indígenas teria originado uma raça inferior. Já Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, 1936, descreve o brasileiro como um “homem cordial” – aquele que age pelo sentimento, preferindo as relações interpessoais ao cumprimento de leis objetivas e imparciais. Essas ideias contribuem para a criação do chamado “mito da democracia racial”, incidindo na negação dos conflitos

étnico-raciais – algo refletido também na arte brasileira do período.

O salto metodológico para a história da arte brasileira se dá nas últimas décadas do século XX, quando irrompem à cena pública vozes silenciadas, tais como as de mulheres e de grupos sexuais, religiosos e étnicos. Essas histórias “pluriversais” e “polifônicas” levam muitos artistas a repensarem sobre sua condição e sobre a de seu grupo, seja ela cultural, de gênero, social ou política. A valorização dos discursos e dos autodiscursos identitários fez surgir o artista preocupado não somente com inovações e ousadias, mas também com citações históricas e mensagens pessoais, com modos de produção e com a função da arte.

NA INSTALAÇÃO

Na passagem subterrânea que liga a estação de Metrô Barra Funda ao portão



Passagem subterrânea que liga a estação do metrô ao portão principal do Memorial

principal do Memorial da América Latina, a instalação conta a história do Brasil, do período colonial à atualidade, com uma série de fotogramas gigantes e penetráveis. A leitura linear se faz a partir da entrada pelo Metrô adentrando o Memorial. Porém, os painéis não estão dispostos enfileirados; eles permitem ser contornados e descobrir novas sequências. Os materiais, os espelhos dispostos nas bordas e a iluminação cenográfica da instalação dão a sensação de fundo infinito.

Nas escadarias que levam até a instalação (do lado da estação) estão os nomes das etnias citadas por Darcy Ribeiro no programa de fundação do Memorial. De modo linear, esses nomes ficam às costas do visitante. Na outra ponta, a escadaria traz os nomes dos painéis. Como esses

títulos estão à frente e distantes do visitante, num primeiro momento, ele precisa estabelecer sua própria leitura da imagem e descobrir o mote central de cada painel. Na instalação, o tempo da narrativa é marcado pelo material: cerâmica para a pré-história, bronze para o período colonial e alumínio para o contemporâneo.

Os títulos são evocativos (*Nau, Monte Pascoal, Flora, Fauna, Onça caçada, Índios acorrentados, Índia primeira, Brasília*). Na escada, são dispostos cronologicamente todos os fatos, personagens, consequências e signos relacionados ao enredo, mas essa sequência pode ser mais ou menos quebrada pelo percurso do visitante. As placas maciças em altos e baixos-relevos estão dispostas com seus respectivos materiais: a

primeira, em argila, representa o território e a cultura indígenas antes da ocupação portuguesa. A segunda, em bronze, relaciona elementos europeus e nativos, mostrando como os “desbravadores” veem os nativos. A terceira, em alumínio, remete à atualidade, atentando para a questão da destruição dos índios brasileiros. Ela trata do papel dos povos indígenas hoje, dos seus debates e questões mais emergentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Etnias: do primeiro e sempre Brasil resgata as memórias dos povos indígenas – este é o pressuposto inicial de sua narrativa, já que admite a pluralidade. As

tradições, as imagens e as memórias ali presentes não são de “um povo”, mas dos diferentes povos. A inscrição dos nomes das etnias, descritas por Darcy Ribeiro, na primeira escadaria, torna essas etnias anfitriãs e, simultaneamente, guardiãs da narrativa que o visitante precisa adentrar para relacionar-se: ato que pode se dar pelo “ver”, mas também pelo “sentir”, uma vez que as placas podem ser tocadas.

A linearidade cronológica da instalação que nos é colocada pela leitura da segunda escadaria, onde se encontram os nomes de cada painel que compõe a obra, pode ser subvertida, de certo modo, pelo caminhar do visitante. As placas com baixos e altos-relevos permitem essa circulação. Porém, ali não há a perda da marca do tempo. As três



Escadarias com nomes de etnias

temporalidades (o ancestral, o “encontro com o europeu” e a contemporaneidade) misturaram-se no caminho, mas não desaparecem. Elas nos indicam para além da passagem temporal; mostram-nos as mudanças ocasionadas pelos agentes históricos (os indígenas, os colonizadores e a sociedade dominante).

No limiar da questão indígena, Maria Bonomi e sua equipe revivem as teses que tratam sobre a formação do povo brasileiro. Eles, por meio de imagens, nos remetem para uma revisão sobre o fato histórico: o encontro entre indígenas e colonizadores. A reunião da equipe multidisciplinar, a intensa pesquisa, a participação dos guaranis no processo de confecção da obra e a ação do trabalho coletivo (concessão ou não da artista) dão margem à nova abordagem ao tema. A revisão dos preconceitos, que vêm à tona

quando se diz sobre índio no Brasil, é a grande provocação da obra.

A instalação resgata, em barro, as ancestralidades das diversas etnias existentes antes da chegada dos europeus, as inscrições, as pinturas rupestres, as florestas, a fauna, a flora, as festas e as tradições. Em bronze, a visão do “outro”, as caravelas, o mito do “bom selvagem”, os canibais, “a guerra justa”, a escravidão, o evangelho e a aculturação. Porém, além do encontro entre índios e colonizadores, os painéis em alumínio continuam a narrativa e nos instigam a refletir sobre “o que é ser índio hoje?”: a questão do processo civilizatório, a posse da terra, a luta pela manutenção das culturas indígenas. Do seu lugar de fala, a artista está questionando o que significa esse “encontro” em pleno século XXI.



Escadarias com os nomes dos painéis

Essa versão histórica de *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* só foi possível a partir das revisões na escrita da história e no “fazer arte”, ocorridas nas últimas três décadas. A história e a arte contribuíram para a criação de mitos sobre a figura do índio e sobre a formação do “povo brasileiro”. Porém, a revisão teórico-metodológica dos dois campos também permitiu o atual reconhecimento e o protagonismo das etnias indígenas. Talvez, o interregno entre a fundação do Memorial (quando já se previa tal obra) e a sua instalação tenha sido necessário para o amadurecimento das posições por ela afirmadas.

Em resumo, os nexos de uma história marcada pela observação e domínio da natureza, pelo extermínio e pelo apagamento das culturas estão em cada painel. Em sua diversidade, esses painéis provocam estranhamento e identificação: fazem-nos refletir sobre “a memória do outro” – um “outro” que, de certo modo, habita em nós, mas que, de fato, não conhecemos. A imagem do “índio genérico” ainda nos persegue – um índio que não existe, exceto no imaginário coletivo forjado desde a colonização. *Etnias: do primeiro e sempre Brasil* nos mostra que essa ideia pode ser revista.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. “Os índios na história do Brasil no século XIX: da invisibilidade ao protagonismo”, in *Revista História Hoje*, v. 1, n. 2, 2012, pp. 21-39.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papirus, 1994.
- BEYHAUT, Gustavo. “Dimensão cultural da integração na América Latina”, in *Estudos Avançados*, 8 (20), 1994, pp. 183-98.
- BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, Editora da Unicamp, 2004.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala. Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. São Paulo, Schmidt, 1936.
- FUNDAÇÃO MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA. *Integração das artes*. São Paulo, Projeto/PW, 1990.
- GUIMARÃES, Dinah (org.). *Museu de arte e origens: mapa das culturas vivas guaranis*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.
- IOKOI, Zilda Márcia Gricoli (coord.). *Ser índio hoje: a tensão territorial*. São Paulo, Edições Loyola, 1998.

- KAMENSKY, Andrea Paula dos Santos Oliveira ; MEIHY, José Carlos Sebe Bom (orgs.). *Diários & experiências – relações étnico-raciais – vivências e histórias de vida na educação básica*. São Paulo, Pontocom, 2016.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo, Editora da Unicamp, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais”, in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)*, n. 34. São Paulo, 1992, pp. 9-34.
- MOREIRA, Vânia Maria Losada. “História, etnia e nação: o índio e a formação nacional sob a ótica de Caio Prado Júnior”, in *Memória Americana*, 16 (1), 2008, pp. 63-84. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/pdf/memoam/n16-1/n16-1a04.pdf>. Acesso em: 18/5/18.
- NIEMEYER, Oscar. “Apresentação”, in Fundação Memorial da América Latina. *Integração das artes*. São Paulo, Projeto/PW, 1990, p. 9.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, in *Projeto História*, n. 10, dez./1993, pp. 7-28.
- RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. Petrópolis, Vozes, 1977.
- SILVA, Edson. “Povos indígenas e ensino de história: subsídios para a abordagem da temática indígena em sala de aula”, in *História & Ensino. Revista do Laboratório de História da UEL*, v. 8. Londrina, out./2002, pp. 45-62.
- TACCA, Fernando de. “O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio”, in *História, Ciência e Saúde – Manguinhos*, v. 18, n. 1. Rio de Janeiro, jan.-mar./2011, pp. 191-223.
- TIRAPELI, Percival. *São Paulo: artes e etnias*. São Paulo, Editora da Unesp/Imprensa Oficial, 2007.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte, Edusp/Itatiaia, 1980.

Sobre Maria Bonomi

- BONOMI, Maria. *Identikit de Medusa*. São Paulo, Clube Atlético Monte Líbano, 21/3/1996.
- LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo, Imprensa Oficial/Edusp, 2008.
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Poética da memória: Maria Bonomi e epopeia paulista*. Tese de doutorado. São Paulo, ECA-USP, 2008.
- SOUSA, Marcos de; OKITA, Hiro. *Epopeia paulista na Estação da Luz*. São Paulo, Mandarim, 2005.