

Monumento-Nu (Mo-Nu-Mento; Momento-Nu): tipologia de um monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa

Naked-Monument (Naked-Moment): typology of a decolonial monument to the Kaiowá and Guarani Amerindians for Lisbon

Letícia Larín¹

¹Grupo de Investigação em Escultura (GIE), Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), Largo Nacional da Academia Nacional de Belas-Artes 4, 1249-058, Lisboa, Portugal; E-Mail: leticialarin@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5173-1298

Resumo

Estes escritos desenvolvem-se de modo a diagnosticar a tipologia de um monumento aos ameríndios Kaiowá e Guarani, do estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, a ser elaborado para a capital de Portugal, Lisboa. Como uma forma de resolver a minha problemática situação nesse entremeio, ao ser uma artista contemporânea paulistana e branca –nem indígena, nem portuguesa–, num primeiro momento explicita-se a faceta decolonial a fundamentar a peça artística em questão, assim como a possibilidade de eu enquadrar-me numa epistemologia do Sul. Por conseguinte, a reflexão em torno a três “objetos-sujeitos” das culturas materiais Guarani –*kurusu* tumular, pau, vara ou cruz de *chiru*, e tipos de “altar” Guarani-Kaiowá (*yvyra’i marangatu*) e Guarani-Nhandéva (*tata rendy’y*)– leva à emergência da noção do ato de produção do corpo “vivo”, no presente. Segue-se, então, um trato com definições de antimonumento e contramonumento, pelo que se arriba na tipologia ‘monumento-nu’ –a qual pode ser, também, indicada por ‘mo-nu-mento’ e por ‘momento-nu’–, condizente ao aspeto destacado das cosmovisões ameríndias. Por fim, nas conclusões reconhecem-se potenciais críticos da sintaxe do monumento-nu com respeito ao monumento clássico e aos monumentos coloniais e imperiais. Por outro lado, identifica-se uma vertente do pensamento ocidental que, ao estar em sintonia com a ideia de produção do corpo “vivo”, preza pela cultura de presença e é apta a desconstruir a colonialidade do poder.

Abstract

*These writings are developed in order to diagnose the typology of a monument to the Kaiowá and Guarani Amerindians, from the state of Mato Grosso do Sul, Brazil, to be elaborated for the capital of Portugal, Lisbon. As a way to resolve my problematic situation in this in-between –a white contemporary artist from Sao Paulo, neither indigenous nor Portuguese–, the decolonial instance is initially clarified in order to support the artistic piece and the possibility of framing myself in an epistemology of the South. Thereafter, a reflection around three “subject-objects” from Guarani material cultures –*tumular kurusu*, *chiru*’s stick or cross, and Guarani-Kaiowá (*yvyra’i marangatu*) and Guarani-Nhandéva (*tata rendy’y*) kind of “altars” – leads to the notion of the act of producing “living” bodies, in the present. Then, the definitions of anti-monument and counter-monument are discussed and they lead to the ‘naked-monument’ typology –which can also be designated as ‘naked-moment’–, befitting with the emphasized trait from the Amerindians cosmovisions. Finally, the conclusions recognize critical potentials of the naked-monument syntax, in relation to the classical monument and to the colonial and imperial monuments. On the other hand, the text identifies a Western thought trend in tune with the idea of producing “living” bodies, which holds the idea of presence culture and is able to deconstruct the coloniality of power.*

Keywords

naked-monument; kaiowa and guarani; decolonial art; body art; classical monument; presence culture.

1. Introdução

Estas reflexões desenvolvem-se de modo a iluminar o complicado percurso que transcorro ao, enquanto artista contemporânea brasileira e paulistana, propor-me a elaborar, em minha tese de doutoramento em Escultura, um monumento aos ameríndios Kaiowá e Guarani – respetivamente, Guarani-Kaiowá e Guarani-Nhandéva, da família Tupi-Guarani do tronco linguístico Tupi (IBGE, 2011)– da região de Dourados, estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, para a capital de Portugal, Lisboa. Esse cuidado deve-se à minha intermediária posição entre as culturas postas em relação, aoser nascida e criada num país que, aoter sido colonizado por Portugal, possui sua matriz identitária mestiça, e numa cidade que deve, fundamentalmente, a sua atual condição de polo económico do Brasil às bandeiras, expedições nas quais exploradores aventuraram-se no sertão para buscar metais preciosos, conter revoltas, capturar e comercializar indígenas e escravos, destruir quilombos, como o de Palmares (Zimovski, 2017: 131) etc. A eleição de um ramo da escultura especialmente problemático a esse compêndio, o do monumento –já que bastante identificado com vieses imperiais e coloniais–, intenciona resultar, justamente, numa exposição nítida da problemática concernente, junto ao desbravamento do complexo, reconhecido como o mais árduo quanto à busca de uma razoável solução plástico-política.

Para aproximar-me desse objetivo, de situar um posicionamento estético-discursivo adequado ao meu lugar nesse esquema, destaco noções reverberadas por termos como colonialidade, decolonial, produção do corpo “vivo”, monumento, antimonumento e contramonumento, arribando à, e determinando a, finalmente, tipologia ‘monumento-nu’, reconhecida também no jogo de palavras ‘mo-nu-mento’ –o qual, por sua vez, encontra pertinência de sentido em ‘momento-nu’. A metodologia que utilizo é, primeiramente, circunscrever o embate epistemológico sob foco na territorialidade do monumento, cujo espaço contempla, a um só tempo e em termos gerais, as mentalidades ocidental e indígena. A esse esclarecimento com respeito à faceta decolonial do monumento em questão, segue-se uma digressão em torno a três trabalhos, de minha autoria, elaborados sob inspiração de três elementos das culturas materiais Kaiowá e Guarani que constatei como de funcionamento afim ao de monumentos:

kurusu (cruz) tumular, pau, vara ou cruz de *chiru* e tipos de “altar” Guarani-Kaiowá, *yvyra’i marangatu*, e Guarani-Nhandéva, *tata rendy’y* (Vera, 2020).

Nessa reflexão sobressai o caráter de agência desses, portanto, “objetos-sujeitos” inertes, já que cada um deles, de seu modo particular, refere-se ao corpo para, operando sobre o espaço e o tempo, mobilizar processos de territorialização cosmológica (Morais, 2016: 285). Com isso, evidencia-se a noção do ato de produção do corpo “vivo”, no tempo presente. Esse diagnóstico, então, é ponderado junto a âmbitos do antimonumento e do contramonumento, pelo que se identifica a tipologia ‘monumento-nu’. Num tom conclusivo, deteta-se o potencial crítico do monumento-nu com respeito ao monumento clássico e a monumentos imperiais e coloniais, assim como uma corrente filosófica que, de seu modo, permite conferir na atenção, quanto à presença do corpo no tempo presente, uma estratégia apta a desestruturar a colonialidade do poder. O principal referente, dessa vertente do pensamento ocidental, é oferecido pela cultura de presença, de Ulrich Gumbrecht (2010), a qual é antagónica à cultura de sentidos (de entendimentos racionais). Este estudo, portanto, diagnostica a tipologia determinante ao monumento aos Kaiowá e Guarani para Lisboa, sobre o qual aqui se pensa, identificando o sentido que ela estabelece, tanto com as culturas Kaiowá e Guarani, quanto com o espaço público lisboeta –em sua conformação ocidental e imperial.

2. Monumento decolonial aos ameríndios Kaiowá e Guarani para Lisboa

Atualmente, o termo ‘monumento’ é apto a abarcar um leque amplo de tipologias, de esculturais a imateriais. Entretanto, mesmo sendo possível designar qualquer manifestação humana por ‘monumento’, aqui se considera um, efetivamente, aquela que, ao atrelar-se à “noção de perpetuação da história e memória de um povo”, pode ser distinguida como um “patrimônio comum da humanidade” (Moraes et al., 2021: 12). É nesse ponto que o monumento pode adquirir um aspeto monumental vinculado a uma esfera de poder, já que o trâmite que leva algo a ser reconhecido coletivamente como patrimônio da humanidade requer, necessariamente, de alguma política pública. Dada a árida política pública até então, com respeito ao presente intuito, esse último não visa findar no recebimento de um

documento a atestar ser tal coisa um património cultural, se não que pensar numa peça artística, para o espaço público de Lisboa, apta a incutir no imaginário local o fato de que os povos originários, das terras hoje chamadas de Brasil, são constructos significativos da história lusa.

Com isso, o fato desta abordagem circundar um certo 'monumento' deve-se, não ao objetivo de que essa peça artística em elaboração seja considerada um património público, mas, sim, ao de que ela seja um documento a atestar a necessidade de integração crítica do ameríndio no discurso público –e também oficial– referente à história portuguesa. Essa urgência advém, embora não somente, da grave situação à qual foram arrastados os povos originários de Abya Yala (América) devido à colonização europeia, cujas consequências seguem a afetar, drasticamente, pessoas indígenas. Aqui se trata de, tanto, somar à causa indígena, quanto, processar no imaginário português aspetos fatídicos do passado –e da construção– nacional. Não obstante ter sido, no início deste parágrafo, manifestado um interesse na projeção de uma obra artística 'documento', o campo da escultura a pertencer esse "documento" é o do monumento. Convém, então, aclarar as definições de 'documento' e de 'monumento'.

Anteriormente a ser algo designado juridicamente por "património cultural" ou, em casos mais específicos, por "monumento nacional ou de interesse público" (DGPC, 2022) –ou mesmo na ausência dessas instâncias, ou até num momento qualquer–, um indivíduo pode identificar um elemento como documento de tal relevância à humanidade, a ponto de considerá-lo como pertencente à categoria 'monumento'. Quanto a isso, Panofsky esclarece que, enquanto objetos de estudo de humanistas, signos e estruturas podem ser monumentos ou documentos, a depender de cada específica localização num dado sistema de pesquisa:

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que, expressam idéias separadas dos, no entanto, realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Estes registros têm portanto a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente neste sentido que são estudados pelo humanista. (Panofsky, 1991: 24)

Segundo esses termos, monumentalidade não necessariamente se refere à grande dimensão material de um monumento, se não que pode versar sobre o nível de importância do mesmo:

I adhere to Panofsky's insight into the duality of the object of humanistic study and propose to elaborate this duality further by elevating the terms monument and document into the qualitative abstractions of monumentality and documentality. (...) We can easily see that by monument Panofsky does not mean only a certain kind of metal or stone structure, a memorialization of a great event. Conversely, Panofsky does not mean by document a piece of paper only, with writing on it. (...) The reversible nature of the "records left by man" is a condition of possibility for their study, whatever name we choose to give to this study. (Guillory, 2016: 23)

Com isso, ao optar por averiguar analítica e criticamente um certo vestígio humano, dando-lhe significância histórica, uma pessoa constitui, em primeira instância, um monumento para si. Pois bem, sob essa ótica, para mim, o presente monumento, mesmo que existente somente nos meus pensamentos, é um decolonial, aos ameríndios Kaiowá e Guarani, a existir em Lisboa. Contudo, mesmo que imaterial, imaginário e em elaboração mental –ou seja, de substância atual projetivo-conceitual–, intenciona-se que esse monumento seja instituído com eficiência no espaço público lisboeta –significando 'eficiência' uma aptidão a impelir o imaginário imperial português, em termos gerais, a ser também marcado por noções e patrimónios culturais que denotem o ser e o modo de ser ameríndios, assim como a violência à qual foram historicamente submetidos esses povos.

Nisso, a intenção não é disseminar o sentimento, mesmo que simbólico, de ter-se indígenas sob posse, e tampouco é fomentar falas efusivas e orgulhosas em torno à usurpação –mesmo que passada– dos relativos territórios originais: é promover, nas pessoas, a compreensão, a aceitação, o processamento e o reconhecimento da faceta trágica dessa história. Essa ultrapassagem de estigmas viabiliza a transformação de valores, o que permite que se assumam, autonomamente, posturas que buscam ser responsabilmente críticas, numa atualidade onde ainda

vigora a colonialidade do poder (Quijano apud Santos, Meneses, 2009); permite que inações ou ignorações, partícipes de enredos de vinco imperial, incorporem-se por atuações sociopolíticas conscientes.

Disso ressalta uma complexa questão: como as cosmovisões Kaiowá e Guarani podem “iluminar” meios à desconstrução (Derrida, 1995) do paradigma de acúmulo –de poder, de recursos económicos, de vaidade, de ego, de razão– que guiou a empreitada de invasão, domínio, comércio e extermínio em terras de povos originários? Paralelamente a essa segue-se outra, mais específica quanto ao presente enredo: como as culturas materiais Kaiowá e Guarani podem “fraturar” o monumento de vinco colonial e imperial, em sua ode à uma suposta superioridade e genialidade, em sua ereção a clamar, em tom de verdade, pelo privilégio ascendente de poucos? Esses dois compêndios, embora possam ser resolvidos sob diversas formas, são poliactantes. Sendo a indiscutível conexão entre ameríndios e portugueses tão óbvia quanto nebulosa –por exemplo, na fácil observação do valor da mão-de-obra indígena para o implemento económico de Portugal (Bueno, 2002), e na turva aparência da influência do espírito ameríndio no português–, toma-se aqui a opção por apreender uma estrutura elementar Kaiowá e Guarani apta a chocar-se criticamente e construtivamente –ou desconstrutivamente, a depender da perspectiva– com a noção genérica de mundivisão ocidental, em suas dimensões logocêntricas (Derrida, 1995: 180-182) e “antropo-falo-ego-cêntricas” (Rolnik, 2019: 82), de modo a desmantelá-la pela posta em evidência de uma outra alternativa, de uma alternativa advinda de uma alteridade.

Ao procurar um “algo” a emanar desde o interior das cosmovisões Kaiowá e Guarani, e não algum termo –mesmo que caro a essas culturas– evidenciado no decorrer histórico, seja palpável, seja imaginário, em questão –como alguma temática ambiental que hoje requeira especial atenção, devido a graves condições inscritas na Terra–, a presente estratégia busca romper com o “pensamento abissal” no qual se assenta a “base das necessidades de dominação colonial”, na qual foi construída a epistemologia ocidental dominante:

Este pensamento opera pela definição unilateral de linhas que dividem as experiências, os saberes e os actores sociais

entre os que são úteis, inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objectos de supressão ou esquecimento (os que ficam do lado de lá da linha). (Santos, Meneses, 2009: 13)

Para combater e mitigar o domínio dessa epistemologia propõe-se, aqui, uma sintaxe assente na ecologia dos (no diálogo entre) saberes e na tradução intercultural (Santos, Meneses, 2009: 13; Mignolo, 2007b), a qual “pressupõe o reconhecimento recíproco e a disponibilidade para enriquecimento mútuo entre várias culturas que partilham um dado espaço cultural” (Santos, Meneses, 2009: 9) –seja esse espaço concreto ou esteja ele no âmbito das ideias. Com isso, estas digressões identificam pontos relevantes a serem considerados na complexa empreitada enunciada, de dar visibilidade, em Lisboa, à cultura e à gente Kaiowá e Guarani e, a um só tempo, de promover na população lusa, em geral, o processamento de fatos históricos que ferem o orgulho imperial. Essa fórmula, além de impelir à incorporação do sentimento de multitudine (Hardt, Negri, 2004), é decolonial, sendo, essa última, uma prática epistêmica que surgiu “naturalmente” como consequência da formação e implantação da matriz colonial de poder:

Mi tesis es la siguiente: el pensamiento decolonial emergió en la fundación misma de la modernidad/colonialidad como su contrapartida. Y eso ocurrió en las Américas, en el pensamiento indígena y en el pensamiento afro-caribeño; continuó luego en Asia y África, no relacionados con el pensamiento decolonial en las Américas, pero sí como contrapartida de la reorganización de la modernidad/colonialidad del imperio británico y el colonialismo francés. Un tercer momento ocurrió en la intersección de los movimientos de descolonización en Asia y África, concurrentes con la guerra fría y el liderazgo ascendente de Estados Unidos. Desde el fin de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, el pensamiento decolonial comienza a trazar su propia genealogía. (...) En este sentido, el pensamiento decolonial se diferencia de la teoría poscolonial o de los estudios poscoloniales en que la genealogía de estos se localiza en el postestructuralismo francés más que en la densa historia del pensamiento planetario decolonial. (Mignolo, 2007a: 27)

Seguindo o pensamento do semiólogo argentino Walter Mignolo (2007a: 28), a teoria política na Europa, mesmo nos casos de defesa de indígenas no século XVI ou de condena à escravidão no século XVIII, construiu-se sobre as experiências e as memórias dos reinados e principados europeus, a formação dos Estados e a crise do Estado liberal. Quanto ao pensamento planetário decolonial, “*Aunque la reflexión sobre el giro epistémico decolonial es de factura reciente,*” a genealogia do pensamento decolonial, que surge do giro descolonial, encontra o seu período de formação no século XVI, em autores que:

abrieron la ranura de lo impensable en la genealogía imperial de la modernidad, tanto en sus facetas de derecha como en sus facetas de izquierda. Ellos abrieran *las puertas al pensamiento otro* (...) desde el espacio y las experiencias de la herida colonial infligida a indios y negros, tal como la epistemología imperial clasificó la diversidad del Nuevo Mundo (...). (Mignolo, 2007a: 29)

Com isso, a atitude decolonial, numa primeira instância, refere-se à escuta de vozes submetidas no processo de colonização, e não à crítica a estratégias coloniais. No ato de ouvir uma voz indígena que profere um discurso machista, por exemplo, confere-se uma prática decolonial, mesmo que essa fala não afronte certos aspetos do parâmetro dominante ocidental. Isso porque, invariavelmente, essa fala mostra uma outra epistemologia, assim como uma outra ontologia, o que, por si só, pulveriza ruídos na dita única verdade, no dito único modelo a ser seguido e reproduzido, da “modernidade capitalista ocidental”. Essa, por sua vez, “significou sempre a redução da riqueza dos lugares”: “A diversidade epistemológica de cada um deles foi eliminada para tornar credível, quer a superioridade do saber que se queria impor, quer a inferioridade do saber que se queria suprimir” (Santos, Meneses, 2009: 17).

Esclarecendo essa situação no presente enredo, a minha fala é decolonial na medida em que utiliza uma pluralidade de fontes bibliográficas, em que não se limita a referências eurocêntricas, mas, principalmente, pelo seu esforço em ser envolvida pelas perspectivas Kaiowá e Guaraní para, dentro do possível, escutá-las em sua “auto-referência” (Santos, Meneses, 2009: 10). Com isso, embora seja impossível, para mim –uma brasileira branca–, proferir vozes africanas ou

ameríndias, posso enquadrar-me numa epistemologia do Sul, já que ela “assenta em três orientações”: “aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul” (Santos, 1995: 508 apud Santos, Meneses, 2009: 9). Essa formulação, decolonial, é devedora dos esclarecimentos ponderados e profundos do sociólogo peruano Anibal Quijano:

La crítica del paradigma europeo de la racionalidad/modernidad es (...) urgente. (...) es necesario desprenderse de las vinculaciones de la racionalidad/modernidad con la colonialidad, en primer término, y en definitiva con todo poder no constituido en la decisión libre de gentes libres. Es la instrumentalización de la razón por el poder, colonial en primer lugar, que produjo paradigmas distorsionados de conocimiento y malogró las promesas liberadoras de la modernidad. La alternativa, en consecuencia, es clara: la destrucción de la colonialidad del poder mundial. En primer término, la descolonización epistemológica para dar paso a una nueva comunicación intercultural, a un intercambio de experiencias y de significaciones, como la base de otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, alguna universalidad. Pues nada menos racional, finalmente, que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal (...). (Quijano, 1992: 19-20)

Portanto, o processo de conformação do monumento, no qual aqui se pensa, demanda por uma imersão nas mundivisões Kaiowá e Guaraní e portuguesa, por uma comunicação intercultural entre as mesmas e, sobre essa base constituída por uma racionalidade alternativa, pela ereção de parâmetros ao monumento que pretendam, com legitimidade, alguma universalidade aos saberes diversos dispostos em interação. Desse modo, reitera-se que essa universalidade não indica algo composto por duas faces idênticas, se não que por um tipo de interface –universal num dado contexto– que permite a conexão –comum– entre dois diferentes, de modo a que cada uma das partes mantenha-se livre para lidar, com suas questões particulares, de seus modos particulares –com isso, essa universalidade é essencialmente híbrida (Vidal, 2002). Um exemplo desse mecanismo é o elo que nos permitiu, à Guaraní-Nhandéva Kunhã Ysapy e a mim, realizar projetos

Com base nesse elemento das culturas materiais Kaiowá e Guarani, diretamente ligado à instância fúnebre, produzi a peça “Terra é sangue do índio” (*Dona Damiana*): *kurusu tumular / terra indígena* (Figura 2), cujo título contém uma fala da líder política do acampamento de retomada Apka’i (Bonilha, 2016), Dona Damiana (Figura 3). Nessa área, onde se tenta há mais de trinta anos recuperar um território, estão enterrados parentes dessa Guarani-Kaiowá, do pai ao neto – sendo o óbito do último, Gabriel Lopes, com apenas quatro anos, causado por um atropelamento (Maciulevicius, 2016). A cruz da mencionada peça artística foi feita quando eu estava no município de Dourados, com um pedaço de madeira encontrado *in situ* e um de cana-de-açúcar, que o neto do rezador (*nhanderu*) Guarani-Kaiowá Roberto Chipé (Roberto Arce Isnard, 1956, Aldeia Jaguapiru) retirou do quintal do seu nomeado avô, quando eu estava a visitar Chipé e sua esposa Guarani-Nhandéva Silvia Reginaldo (Aldeia Jaguapiru, 1961) em sua residência, na aldeia Jaguapiru (RID). Eu fi-la –a cruz– reflexionando sobre os *chiru kurusu* (cruzes de *chiru*) (Figura 4) –mas sem nenhuma pretensão de reproduzir, menos de produzir, um. Porém, ao ter regressado a Lisboa e concebido o tecido, visto na Figura 2, com o meu corpo impresso em vermelho, decidi simbolicamente transformá-lo num *kurusu tumular*.



Figura 2. Letícia Larín, Frente e verso de *Terra é sangue do índio* (*Dona Damiana*): *kurusu tumular / terra indígena*, 2020-2022. Corpo impresso em acrílica sobre sacos para grãos costurados; madeira coletada em Dourados (MS), cana-de-açúcar do quintal do rezador Kaiowá Roberto Chipé (Aldeia Jaguapiru, RID), arame e fio encerado, 180 x 100 x 6 cm. Fonte: Própria.



Figura 3. Letícia Larín, *Dona Damiana*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm, pertencente à Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani. Fonte: Própria.



Figura 4. Letícia Larín, *Cruz de chiru (chiru kurusu) em “altar” Kaiowá (yvyra’i marangatu)*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm, pertencente à *Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani*. Fonte: Própria.

A minha intenção com esse corpo vermelho impresso foi a de elevar um corpo defunto, de dar a ver um moribundo em levitação mesmo estando impregnado de vermelho – cor que remete à classificação ocidental dos ameríndios enquanto “pele vermelha”, assim como ao sangue que versa sobre a extrema violência imposta sobre essas realidades desde o período das “grandes navegações”. Dada a leveza que eu buscava nesse trabalho artístico, como contrapartida a um corpo coberto por sangue, produzir um *kurusu* tumular tal como os existentes na região de Dourados, os quais são compostos por madeiras grossas e pesadas, seria contraproducente. Sendo assim, decidi transformar aquela cruz “esbelta”, que eu havia feito de um modo bastante

despretensioso, num *kurusu* tumular a servir de “esqueleto flutuante” a esse “cadáver” – “espírito vermelho” – que segue ativo quanto à mobilização cosmológica.

Destaca-se que a utilização do vestígio do corpo, do corpo impresso, como matéria plástica-estética das produções artesanais, é ausente das maneiras tradicionais Kaiowá e Guarani, ao passo que se estabeleceu como uma vertente da história da arte ocidental desde o modernismo, na busca pela apreensão de instâncias ritualísticas e corpóreo-vivenciais, de modo a traduzi-las a códigos artístico-ocidentais (Larín, 2019). Cabe, também, esclarecer a eleição dos panos brancos costurados que compõem a peça, os quais são sacos para o transporte e armazenamento de grãos. Além da esfera agrônoma, que se relaciona drasticamente com o contexto de vida dos Kaiowá e Guarani, em meus estudos sobre essas culturas fui extremamente marcada pela ideia de ‘paninhos velhos’. Encontrei esse termo numa narração de Simão Dias, “mameluco a serviço do principal senhor de terras da região do Recôncavo Baiano”, sobre uma cena vista numa igreja dos índios “durante um movimento religioso indígena, impregnado por noções católicas e tupinambá, no século XVI (...). A cena deu-se numa igreja dos índios” (Larín, 2019: 296), “meio igreja, meio maloca”: “(...) no centro do terreiro, aparecia uma estaca alta de madeira enterrada no chão, sobre a qual se postava o ídolo, ‘que tinha uma cara figurada com olhos e nariz, enfeitado com paninhos velhos’” (Vainfas, 1995: 130).

Sucintamente, esses “paninhos velhos” são relevantes ao demonstrarem a forma Kaiowá e Guarani de tratar os “objetos-sujeitos”, munidos de poder de agência (Gell, 1988), por serem um modo concreto e objetivo de conduzir, justamente, o sentido de o artefacto cultural ser dotado da função: de guiar o espírito de um determinado falecido para que ele não permaneça a vagar perdido pelo espaço, no caso dos *kurusu* tumulares (Larín, 2020a); de manifestar uma certa personalidade e temperamento, assim como a aptidão de mobilizar o cosmos ameríndio e comunicar-se com divindades, no caso dos paus (Figura 5), varas e cruzes de *chiru* (Larín, 2019); de servir de estrutura que organiza as relações entre as pessoas e o espaço, assim como que intermedeia a interação entre os deuses do firmamento e as gentes da Terra, no caso dos tipos de “altar” Guarani-Kaiowá, *yvyra’i marangatu* (Figuras 6 e 7), e Guarani-Nhandéva, *tata rendy’y* (Figura 8) (Chamorro, 2008; João,

2011; Moraes, 2016). De um modo sintético, para as cosmovisões originárias em questão, sendo, o adonar, o ato que confere humanidade aos seres humanos, adonar os elementos inertes revela um mecanismo que os transforma em pessoas (Larín, 2019).



Figura 5. Letícia Larín, *Paus de chiru*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm, pertencente à *Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani*. Fonte: Própria.



Figura 6. Letícia Larín, *"Altars" Kaiowá (yvyra'i marangatu)*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm, pertencente à *Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani*. Fonte: Própria.



Figura 7. Letícia Larín, *"Altar" Kaiowá (yvyra'i marangatu)*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 29,7 x 21 cm, pertencente à *Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani*. Fonte: Própria.



Figura 8. Letícia Larín, *Nhandesy Dona Tereza e tata rendy'y*, 2020-2022. Impressão sobre papel, 21 x 29,7 cm, pertencente à *Caixa Verde: trabalho de campo na região de Dourados (MS) com os Kaiowá e Guarani*. Fonte: Própria.

Na Figura 9 vê-se um trabalho que fiz, pensando sobre as cruzes de *chiru*, sendo '*chiru*' uma substância que dota ao objeto o poder de interferir "no equilíbrio do cosmos, no modo como a terra sustenta o firmamento original" (Larín, 2019: 301). Por serem os objetos de *chiru* extremamente poderosos, tornando-se perigosos ao não serem bem cuidados –o que me proíbe de ter alguma autoridade na lida com *chiru*–, terminei por auferir, como obra artística, uma enxada alentejana. Nessa operação de apropriação, essa enxada foi "crucificada" por querer ser um *chiru*. Com isso, mesmo sob a condenação de não ser *chiru*, de permanecer enxada e, assim sendo, destinada a trabalhar perpetuamente no cultivo da terra, ela manifesta desejo, mostrando-se dotada de "alma", de intenção, de subjetividade e de potencial transformador, de agência. De modo a ativá-la realizei, junto a ela, gestualidades corporais embasadas por alguns estudos antropológicos (Clastres, 1990; Leite, 1993; Métraux, 1928) sobre os Guarani, imprimindo o meu corpo em telas de juta que fazem referência a fibras naturais e convocam, novamente, uma dimensão agrária –e, também, os "paninhos velhos"– ao enredo (Figura 10). Esses corpos impressos em tecido evocam, justamente, o vivenciar humano num dado instante e, de certo modo, "arejam" a peça artística com o respirar de pessoas –a enxada e eu– a viverem, a se relacionarem, a dançarem.



Figura 9. Letícia Larín, *A enxada que foi crucificada por querer ser um chiru*, 2019. Enxada alentejana em madeira e ferro, 104 x 17 x 43 cm. Fonte: Própria.



Figura 10. Letícia Larín, *Missão de impregnar alma numa enxada: entre o cruzeiro cristão e o kurusu, entre a cruz processional cristã e o pau de chiru (corps bien pleuré – Métraux; trabalho para ter comida na travessia post mortem; túmulo sinalizado com folhas da palmeira pindo; Inácio disse: perinde ac cadáver; dança para o corpo ficar leve e andar sobre o mar: rumo à terra sem males; os Jeguakava, os Adornados: Homens Verdadeiros do tempo das origens)*, 2019-2022. Monotipia sobre juta costurada, 280 x 270 cm. Fonte: Própria.

Mesmo que sob um mecanismo distinto, na Figura 11 observa-se, também, uma obra que sofreu uma incorporação, que foi tomada por uma “alma” –ou quiçá duas, ou três, ou, até, mais. De estrutura de madeira inspirada nas dos *yvyra'i marangatu* (tipos de “altar” Guarani-Kaiowá), ela foi, entretanto, feita com troncos encontrados numa praia cerca ao Terreiro do Paço, na baixa de Lisboa. Por ter sido pintada com um padrão inspirado no da pele da onça, ela torna-se o Jaguar Azul (Clastres, 1990) –um ser sagrado, do tempo das origens Guarani–; por estar adornada com penas, evocando enfeites Kaiowá e Guarani encontrados nos *tata rendy'y* (tipos de “altar” Guarani-Nhandéva), em arcos, em flechas, em diademas, em brincos etc., ela torna-se *ava* (pessoa Guarani); por estar encabeçada com uma pistola e por apresentar, aos seus pés, revistas com o atual presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro –o qual, dentre inúmeras medidas tomadas, que contrariam interesses dos povos originários, fomenta o armamento da população–, ela torna-se o mencionado presidente ou, então, um ameríndio em resistência política; por apresentar a imagem de Bolsonaro maquiado e vestido como a personagem Coringa, inimigo do herói Batman, assim como um título que remete

ao Saci Pererê, menino do folclore brasileiro que gosta de fazer travessuras algo maliciosas, ela torna-se um político que “brinca” com a população –e com o território, e com os recursos– do país que governa.



Figura 11. Letícia Larín, *Jacy Jatere (Saci Pererê): o inimigo da onça*, 2021-2022. Acrílica sobre madeira coletada em praia do Rio Tejo em Lisboa; revistas, roupa íntima masculina azul, réplica de pistola, penas coletadas em Nazaré (PT), fio encerado e terra, “altar” em madeira: 130 x 80 x 50 cm. Fonte: Própria.

No final das contas, esses cruzamentos de corporeidades denotam um tipo de rito, no qual as subjetividades envolvidas são aptas a se metamorfosearem umas nas outras. A ideia buscada, nisso, não condiz a relativizar os protagonismos de cada agência, se não que a versar metaforicamente sobre as operações percorridas por rezadores e rezadoras, cuja capacidade de transformar-se em outras e outros, durante as rezas, permitem-lhes trabalhar a realidade através de âmbitos impalpáveis e, posteriormente, regressar ao espectro mundano isentos e isentas de consequências nocivas à própria sanidade mental, sem se perderem nas subjetividades das alteridades onde “mergulharam” (Mourão, 2019: 6). Quanto ao nome da peça, *Jacy Jatere: o inimigo da onça*, esclarece-se que Jacy Jatere (Ibanhes, 2015) –filho da Lua

participe no sincretismo que gerou, no Brasil colonial, o Saci Pererê- pertence à mitologia Guarani, sendo um guardião da selva que protege sua amada do fedelho inconsequente Acãhatã (“cabeça dura”, moleque bagunceiro) e, esse último, dos *karai* (brancos). Outro ponto, referente ao título da peça, advém da expressão “amigo da onça” –ou “amiga da onça”-, utilizada informalmente no Brasil para referir-se a um inimigo –ou a uma inimiga-, o que se relaciona com o fato de, nas cosmovisões ameríndias em geral, o jaguar (a onça) ser o principal rival do ser humano (Viveiros de Castro, 2006). No caso, há uma ironia –na, justamente, perda da ironia- em indicar esse político como sendo, de fato, inimigo da onça, porquanto ele tem instaurado no país múltiplas medidas que favorecem a depredação ambiental –e, conseqüentemente, o extermínio de diversas espécies. Essa divagação explicativa demonstra que, de um modo não intencional –ao menos não com a ênfase argumentativa que é carregada nestes escritos, já que é nesses que se deu o presente esclarecimento-, ao inspirar-me artisticamente em elementos das culturas materiais Kaiowá e Guarani que considerei afins ao monumento, terminei por produzir três peças que têm, em seu discurso, a presença do corpo e, em seu processo, atos de fabricação do corpo. No caso dos corpos impressos em tecido, a técnica utilizada é recorrente na arte contemporânea ocidental. O tecido, por sua vez, além de imbuir esses trabalhos numa discursividade agropecuarista, é um elemento que foi, assim como outras criações confeccionadas pela tecnologia do homem branco –como os machados (Bueno, 2002)-, largamente utilizado na colonização de corpos e territórios, e na conversão e corrupção de almas, Kaiowá e Guarani (Montoya, 1639: ff. 7-7v.). Já a última peça, comentada, concretizou-se com procedimentos similares àqueles –mesmo porque diretamente inspirados naqueles- que caracterizam as culturas sobre as quais aqui se trata. Embora, dentre os trabalhos mostrados, não todos reproduzam, para dotar subjetividade a algo inerte, maneiras Kaiowá e Guarani, o exercício de imersão nessas formas de fazer, de pensar e de sentir, através da prática artística, do estudo de textos e da realização de um trabalho de campo, terminou por mostrar-me nitidamente uma extrema importância no ato da confecção, produção e fabricação do corpo (Morais, 2016: 190, 256), nas relações que estão ativadas num momento presente –as quais tornam os elementos em interação,

sejam vivos ou inertes, “vivos”, dotados de subjetividade e agência.

Para tanto, nessas culturas, a técnica recorrente é o ato de adornar, havendo inclusive um grupo Guarani que se autoneomeou “os Jeguakava, os adornados em sua totalidade” (Clastres, 1990: 140), que são “*los Jeguakáva o Mbyá Guarani del Guairá*” (Cadogan, 1959: 188). Devido, provavelmente, às semelhanças entre os grupos Guarani, Pierre Clastres chega a dizer que esses que se dizem os Adornados são igualmente os:

(...) Ava, os Homens, se afirmam assim depositários absolutos do humano. Homens verdadeiros portanto e, exacerbados por um orgulho heróico, eleito dos deuses, marcados pelo sinal do divino (...). As plumas das coroas que ornaram suas cabeças murmuram ao ritmo da dança celebrada em homenagem aos deuses. (Clastres, 1990: 9)

Embora os Ava sejam considerados, também, por Guarani-Nhandéva ou por Chiripá (Chamorro, 2008: 15), ao passo que os Guarani-Mbyá são compreendidos como um outro subgrupo Guarani, a semelhança entre essas culturas permite que, em muitas relações, elas sejam consideradas conjuntamente. Esse ato, de adornar, não sucede apenas no que, para a perspectiva ocidental, parece um enfeite “para ver” (Martins, 2020), se não que também, por exemplo, na escolha do tipo –e, presumivelmente, da quantidade- de sementes a fazer soar um *mbaraká* (chocalho). Essa eleição decorre da pertinência entre o som gerado e a personalidade daquela, ou daquele, que produz o seu instrumento –já que ser dono (*jara*) de um *mbaraká* significa tê-lo feito.

O meu *mbaraká*, visto na primeira peça do díptico mostrado na Figura 12, por sua vez, foi confeccionado por Kunhã Ysapy, para ser vendido como *souvenir*. Quando ela mo ofereceu, explicou-me que ele era muito decorado pois não era de verdade, que fora feito para ser vendido a turistas. Ela escolheu-o e o ofertou a mim, dizendo que esse era o meu porque o som emitido era forte (Ysapy, 2020). Com efeito, esse *mbaraká* parece-me o ideal para a minha localização nesse sistema: dado que não possuo legitimidade para fazer um verdadeiro *mbaraká*, a minha maior proximidade com um sujeito inerte desse, a ser meu, verifica-se na peça escolhida, para mim, por um sujeito da cultura. Ou seja, ao ser eu estrangeira às mundivisões Guarani e, portanto, ao

não ser-me possível, de fato, fazer um *mbaraká* do qual eu seja a dona, a melhor solução plausível é a que ocorreu: a de eu receber um *mbaraká*, visto por Kunhã Ysapy como sendo o instrumento, a mim, adequado. Nesse caso, inclusive o fato de ele ser “para turistas” dota-o de um aspeto reluzente, “vivo”, pois condiz ao seu estado –atrelado ao meu– de um modo fidedigno e transparente.

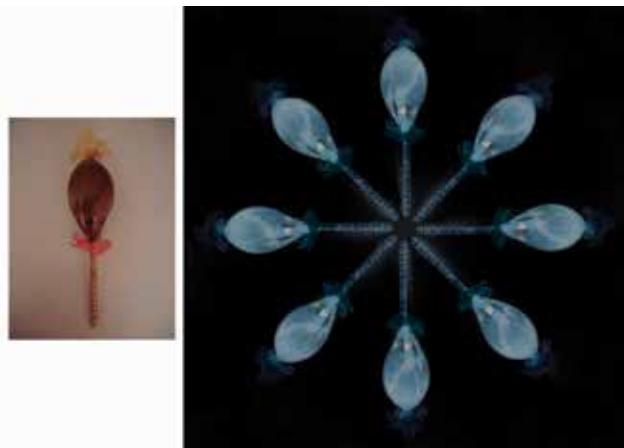


Figura 12. Letícia Larín, Díptico *Objeto Turístico (meu mbaraká) / Sujeito Sagrado*, 2022. Impressão sobre papel, 38,9 x 29,2 cm; 77,8 x 77,8 cm. Fonte: Própria.

É certo que os materiais das peças artísticas aqui comentadas, assim como os seus conteúdos, do modo como estão, não se propõem a conformarem um monumento ao espaço público de Lisboa. Essas elaborações aqui importam como veículo, ao encontro do argumento Kaiowá e Guarani a ser destacado no monumento em questão, sendo, o mesmo, o ato de produzir corpos “vivos” no presente –já que, mesmo quando inertes, ao estarem em funcionamento, esses corpos estão, de certo modo, ativos e, portanto, vivos. Sob uma lógica similar, um corpo humano enfeitado de um modo que, em nada, evidencie a agência do sujeito, pode ser percebido como inerte –já que opaco, obscuro, destituído de conexão com o que está ao seu exterior. Esse tema, “ato de produção do corpo ‘vivo’”, ao advir das cosmovisões Kaiowá e Guarani, é decolonial e, por conseguinte, funcional quanto ao objetivo de provocar um giro epistêmico na colonialidade do poder. Com isso, como seguinte passo, é necessário reflexionar sobre tipologias críticas a

monumentos coloniais, imperiais ou de quaisquer tipos, cuja construção justifique-se pela imposição ideológica, a um âmbito público, de uma narrativa favorável a poucos. Desse modo, será então possível situar a tipologia apta a diagnosticar e distinguir monumentos que tenham o seu cerne na noção do ato de produção, no presente, do corpo “vivo”.

4. Antimonumento, contramonumento e monumento-nu (mo-nu-mento; momento-nu)

O antimonumento, “de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre” (Seligmann-Silva, 2016: 50):

O antimonumento (...) corresponde a um desejo de recordar de modo ativo o passado (doloroso), mas leva em conta também as dificuldades do “trabalho de luto”. Mais ainda, o antimonumento, que normalmente nasce do desejo de lembrar situações-limite, leva em si um duplo mandamento: ele quer recordar, mas sabe que é impossível uma memória total do fato e quanto é dolorosa essa recordação. Essa consciência do ser precário da recordação se manifesta na precariedade tanto dos antimonumentos como dos testemunhos dessas catástrofes. Estamos falando de obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória, um novo entrelaçamento entre palavras e imagens na era pós-heroica. Referindo-se à sua obra testemunhal sobre os campos de concentração nazistas, Elie Wiesel escreveu: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas sim para que saibam que vocês nunca o conhecerão” (Adorno, 1976: 26). (Seligmann-Silva, 2016: 51)

Para arribar no monumento, para Lisboa, aos Kaiowá e Guarani, é primeiramente indiscutível a necessidade de que ele, de algum modo, contrapondo-se às tantas estátuas heroicas, de colonizadores, encontradas em Portugal, imprima-se pela memória de tantos indígenas que tiveram os seus corpos, os seus espíritos, as suas crenças, as suas sanidades físicas e mentais, as suas razões para viver etc. destroçados e destroçadas pela chegada de europeus nas terras vistas pelos últimos como o “Novo Mundo”. Dado

esse objetivo, no qual um constructo do passado embrenha-se na atual situação vivida pelos Kaiowá e Guarani, também marcada por um constante trabalho de luto, o monumento em enunciação possui uma parcela de antimonumento.

Essa consideração de temporalidades distintas atreladas ecoa, de certo modo, o exercício de descolonização da arqueologia praticado pelo etnoarqueólogo Jorge Eremites de Oliveira (2016), o qual relativiza e problematiza, junto a noções da antropologia social, conceitos anti-indígenas – sendo que aqui entendo ‘anti’ não somente como ‘não’, mas também como, principalmente e literalmente, ‘em contra de’- de sítio arqueológico (Eremites de Oliveira, 2016: 146, 155). Esse trabalho intenciona desvestir –e “desarmar”– explicações –jurídicas– que protegem e redundam a devastação de restos materiais de povos originários, o que resulta no enfraquecimento cultural e na expulsão, dos mesmos, de territórios tradicionais. Essa abordagem pleiteia que certo lugar, ao apresentar indícios relativos à cosmovisão ameríndia, diagnostica um território ancestral. Isso, mesmo que tais indícios não sejam pretéritos à colonização, como uma sepultura recente marcada por uma forma característica Kaiowá e Guarani, ou que sejam isentos de matéria, como um morro assinalado segundo certa explicação mitológica. Quanto a esse último, “Um lugar assim pode até não conter evidências arqueológicas antigas da ocupação indígena, mas para os Kaiowá possui marcas da ação de um ser sobrenatural, como o próprio formato do morro” (Eremites de Oliveira, Pereira, 2009: 141).

Tratar as fronteiras, entre a arqueologia e a antropologia social, como não sendo “tão nítidas e fáceis de serem definidas” (Eremites de Oliveira, 2016: 146), leva a que se reconheça a herança indígena em aspetos que ultrapassam uma definição corrente e simplista da arqueologia –a qual apresenta dificuldades em lidar com situações dissemelhantes a, por exemplo, vestígios materiais do “assentamento de um antigo grupo indígena que se estabeleceu às margens de um rio ou em um abrigo sob rocha há cerca de 3.000 AP (anos antes do presente)”. Com isso, o ser indígena –assim como o ser do e da indígena, no sentido de ser de posse do ou da indígena– não se resume a resquícios materiais, se não que engloba costumes, expressões orais e projeções mentais. Desse modo, o próprio conhecimento que se replica e as maneiras de fazer que se

reproduzem, ao englobarem determinadas formações e espécies naturais –como, respetivamente, o morro citado e sementes utilizadas na confecção de adornos–, são aptos e aptas a diagnosticar uma área como ‘sítio arqueológico’.

Essa perspectiva mnemónica, ao reconhecer liames entre passado e presente em variadas circunstâncias, torna-se uma estratégia à busca de conceber argumentos –jurídicos– adequados às verdades Kaiowá e Guarani, *i. e.*, à verdade circunscrita no território sob investigação arqueológica. Essa apreensão, do atual enquanto vinculado ao antigo, é o que se procura, de um modo outro, mas sincrónico, revelar no monumento sobre o qual aqui se pensa. Assim como a reflexão de Eremites de Oliveira leva a perguntas como ‘qual é a importância dos Kaiowá e Guarani antigos para os Kaiowá e Guarani de hoje em dia?’, ou ‘como reconhecemos a herança Kaiowá e Guarani nos atuais descendentes vivos?’, a presente, referente ao monumento aos Kaiowá e Guarani para Lisboa, leva a indagações como ‘qual é a consequência das espoliações e agressões sofridas pelos ameríndios antigos nas vidas dos atuais Kaiowá e Guarani?’, ‘qual é o papel desempenhado por portugueses antigos nesse processo?’, ‘como reconhecemos essa herança nos portugueses de hoje?’.

Esse imbricamento entre o passado dos indígenas do Brasil, em geral, e, especificamente, o presente dos Kaiowá e Guarani, torna o monumento que se esmiúça, parcialmente –mas não exclusivamente–, um antimonumento. Isso porque, mesmo com a intenção de indicar esse histórico funesto, entre lusos e ameríndios, e a cruel realidade indígena, na região de Dourados de hoje, o vinco preponderante calca-se por um outro enfoque discursivo, condizente a uma inerência cultural (Larín, 2020b) Kaiowá e Guarani. Sendo a inerência cultural, *grosso modo*, algo oriundo das culturas em questão, e não algo desabrochado num contexto de colonização, ela é, estritamente, decolonial. É certo que qualquer voz indígena, mesmo ao tratar temas referentes à invasão de Abya Yala pelos europeus, é decolonial. Ainda assim, a presente procura por uma inerência cultural, por algo que as cosmovisões sob foco manifestavam –e seguem a manifestar– independentemente do contato com homens brancos e mulheres brancas, visa revelar um eixo decolonial não impregnado pela substância da colonização.

Essa opção não resulta de um vislumbre de pureza às mundivisões indígenas em questão, já que aqui não se

ignora o processo histórico ou a condição humana dos grupos indígenas e, tampouco, criticam-se indivíduos originários que se transformaram ao se relacionarem com outros e com outras. Essa eleição, então, visa a busca de um elemento: que impacte radicalmente o paradigma que ministrou a globalização do capitalismo; cuja constituição advenha da própria cosmovisão originária e não de uma resposta dessa enquanto subordinada a uma dominação (Guha, 1997: 20). A peça, em questão e assim, não será estritamente um memorial às, e aos, indígenas e tampouco às culturas, exterminadas e exterminados, devido à invasão de espanhóis, portugueses, entre outros, e à colonialidade do poder que segue a imperar no Brasil pelas, e pelos, descendentes de “sucessores euroamericanos” (Eremites de Oliveira, 2016: 145) –nesse caso, o tema do monumento, mesmo que decolonial e indigenista, ao ser subalterno à colonização, não evidenciaria o ameríndio em sua dimensão de livre relação, de ser livre no mundo.

Disso tudo se arriba, novamente, na produção do corpo “vivo”, a inerência cultural Kaiowá e Guarani elegida como o caráter fundamental a instar no monumento em questão. Esse último, por sua vez e deste modo, mais fortemente do que no espectro do antimonumento, institui-se no do contramonumento:

The counter-monument (...) flouts any number of cherished memorial conventions: its aim is not to console but to provoke; not to remain fixed but to change, not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by its passersby but to demand interaction; not to remain pristine but to invite its own violation and desecration; not to accept graciously the burden of memory but to throw it back at the town's feet. By defining itself in opposition to the traditional memorial's task, the counter-monument illustrates concisely the possibilities and limitations of all memorials everywhere. In this way, it functions as a valuable “counter-index” to the ways time, memory, and current history intersect at any memorial site. (Young, 1992: 276-277)

Embora o pesquisador norte-americano especialista no Holocausto, James E. Young, refira-se, no início dessa citação, diretamente ao *Monumento de Harburg contra o Facismo* de 1986, de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, em todo o parágrafo acima ele constata, de um modo bastante claro,

o teor do contramonumento. Essa enunciação reconhece, na obra alemã, uma radicalidade quanto ao caráter do contramonumento, tipologia que, por sua amplitude, pode ser averiguada em diversas escalas e funcionamentos, a depender de cada obra em consideração. Pensando-se no aspeto ressaltado das cosmovisões Kaiowá e Guarani, ou seja, no ato de produção do corpo “vivo”, a ser a noção a primar no monumento sobre o qual aqui se reflexiona, tem-se: um enfoque mais em provocar, no sentido de fazer despertar consciências com respeito a assuntos problemáticos, do que em consolar –mesmo porque o próprio consolo, destituído de ação transformadora, não chega, de fato, a amenizar aflição alguma–; uma propensão à mudança, pois, ao invocar um ato de produção do “vivo”, implica quase que automaticamente uma dimensão do momento presente, em seu constante experienciar –o que acarreta, também, na solicitação de uma interação por parte dos transeuntes, mesmo que limitada ao âmbito mental–; devolve o fardo da memória à população em contato com o monumento, implicando-a no processo de alteração do paradigma regente.

Por outro lado, a noção do ato de produção do corpo “vivo” não se mostra compatível com a descrição de ser fadada ao desaparecimento, já que se intenciona que essa atenção ao devir no presente “vivo”, à produção desse eterno instante presente, seja duradoura. Ainda, embora a ideia, de a peça não permanecer intocada, seja altamente compatível com a do ato de produção do corpo “vivo”, essas interações não devem imbuir-se por tonalidades moralistas, como a violação ou a profanação, se não que sucedidas como relações entre diferentes –naturalmente conflituosas– estabelecidas num determinado momento. Essas reflexões poderiam seguir desenvolvendo-se, entretanto, as já efetuadas bastam para esclarecer que o monumento aos Kaiowá e Guarani, que aqui se enuncia, é obviamente dotado de instâncias que o tornam, parcialmente, um contramonumento. Para tanto, e, portanto, os corpos trazidos a esse monumento não devem reiterar alguma ode heroica ou, tampouco, fazer alarde quanto a uma revolução a tomar o poder, já que, nesses casos, ao reproduzir formas coloniais, o discurso sobre a produção do corpo –que aqui se delinea– seria pervertido, sendo a sua atuação no espaço público contraproducente. Com isso, a intenção primordial dessa peça pode ser captada em Fanon (1968: 34), parafraseando-o, pois, ‘quando o

colonizador descobre que sua vida, suas respirações, as pulsações de seu coração são as mesmas do colonizado, descobre “que uma pele de colono não vale mais do que uma pele de indígena”: “Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo”. E é nesse abalo essencial, no mundo interior, que o mundo exterior se transforma. Mesmo que hoje não se possa falar, estritamente, de colonizador e de colonizado, pode-se falar, respetivamente, nos paradigmas da colonialidade do poder e do bem viver (Gastón Soubllette apud Retamal, 2022) –além de em sujeitos, subjetividades, raças etc. privilegiados, e privilegiadas, desfavorecidos, e desfavorecidas, entre outros, e outras. Nesse cenário, para fomentar a redução das drásticas desigualdades entre as possibilidades, oportunidades e liberdades disponíveis a cada viver humano, assim como a cada viver animal e vegetal, é mister fomentar a penetração do paradigma do bem viver (Acosta, 2010) nos interstícios do presente que assim permitam.

Essa noção do ato de produção do corpo “vivo” deve manifestar-se em ambas faces do monumento em questão, tanto naquela que permite a pessoas Kaiowá e Guarani reconhecerem, na peça, as próprias culturas, quanto na que impele os passantes em Lisboa à desconstrução do imaginário imperial português, através da atenção quanto à importância da ação, da alteração, da transformação individual para o devir da sociedade. Pode-se assim dizer, justamente, que a interface a primar no monumento refere-se ao ato de produção do corpo “vivo”, sendo a interface um espaço de travessia, de relação, que, simbolicamente –e, espera-se que, efetivamente–, comporta a conexão ativa entre subjetividades. Ao estabelecer-se como uma membrana permeável que dispõe duas visões de mundo em relação, esse monumento impregnado por corpos e almas Kaiowá e Guarani reverbera, porque ecoa, em subjetividades lusas. Nesses, por assim dizer-se, exercícios de consciência, pessoas podem despir-se dos próprios desentendimentos e abrir-se ao reconhecimento do corpo ameríndio: em seu drama, em sua humanidade, em sua ecologia, em sua realidade. A conexão com corpos indígenas a vibrar no monumento pode levar, então, à abertura de um fundo falso, ao descobrimento da dimensão potente do próprio corpo no presente. Esse indivíduo, conseqüentemente, capacita-se a adornar-se, ao conseguir mostrar-se tal como é, sem medos e sem vergonhas. “E

é por isso que esta pessoa é ‘adornada’ – mesmo quando ‘nua’ –, pois, ao estar concentrada na própria relação criada junto ao encaminhamento do mundo, está capacitada a se distinguir – e a saber que distingue os outros segundo a própria perspectiva” (Larín, 2019: 307). Nesse mecanismo de autorreconhecimento e de reconhecimento do outro, ao passo em que se é consciente da própria perspectiva, mais adornada torna-se a pessoa, e mais nua ela torna-se, ao demonstrar com clareza quem ela é e ao saber que ela observa o outro, ou a outra, sob um prisma pessoal localizado num determinado espaço-tempo. Esse raciocínio advém do ato de adornar ameríndio, seja o próprio corpo, sejam os objetos referentes, relativos ou transversais a esse corpo humano. Esse ato de adornar é um modo de a pessoa comunicar publicamente quem ela é, de mostrar com transparência a própria singularidade, de dispor-se no mundo de seu modo, para articular-se na realidade social de um modo ativo, pertinente e competente –significando, aqui, competência a capacidade de manifestar, no mundo, a própria forma de ser.

Com isso, finalmente, entende-se a tipologia específica do monumento sobre o qual aqui se pensa. Embora ele apresente uma parcela de antimonumento e outra de contramonumento, o seu caráter indiscutível e proeminente é outro. Esse ‘outro’ pertence ao âmbito decolonial e manifesta um tipo de mecanismo à decolonialidade, e não variadas formas decoloniais –por isso, mesmo sendo correto chamar esse monumento de decolonial, essa definição é tão carente de especificidade quanto as de antimonumento e contramonumento. Arriba-se, assim, à busca de tipologia: ‘monumento-nu’. ‘Nu’ porque trata de que as subjetividades em interlocução estejam impressas na obra, sejam as encontradas no espaço público, sejam as incorporadas na obra artística, ambas relacionando-se despidas de artefactos ou artimanhas que as encubram, que mascarem as suas singularidades particulares. ‘Nu’ por dispor, em relação, corpos presentes, ativos –mesmo que meramente mentalmente– num momento, em interação recíproca, situação que permite jogar com as sílabas de ‘monumento-nu’ e constituir, com pertinência, os termos ‘mo-nu-mento’ e ‘momento-nu’.

5. Conclusões

Embora a tipologia ‘monumento-nu’ tenha surgido da observação de funcionamentos decorrentes do ato de adornar Kaiowá e Guarani, o qual dota subjetividade a corpos, vivos ou inertes, o termo ‘monumento’ e a compreensão que ele engloba pertencem ao *continuum* da história ocidental. Por outro lado, sendo eu brasileira, mas, entretanto, não indígena, seria inapropriado eu dedicar-me à elaboração de algo que pudesse ser captado por ‘monumento indígena’. Como já foi indicado nestes escritos, não possuo autoridade alguma para proferir uma fala ameríndia. A possibilidade que me corresponde, então, é a de inspirar-me em maneiras de ser, de fazer e de pensar Kaiowá e Guarani, para dar visibilidade à causa desses povos e, concomitantemente, viabilizar meios à desconstrução do paradigma de acúmulo condizente ao sistema dominante, no qual vidas guiadas por “outras” formas de estar no mundo são desdenhadas em prol da ganância e vaidade dalguns poucos egos.

Com isso, proponho ‘monumento-nu’ como uma tipologia mais a instar nas que constam no âmbito da arte. Ainda assim, nessa cronologia, artístico-histórica, o monumento estabelece uma sintaxe crítica ao ideal ocidental de monumento, a saber, o monumento clássico, cujo ápice referencial –da antiguidade grega– mostra estátuas de corpos humanos nus com proporções –medidas e relações– e formas –belas– que se queriam ideais (Winckelmann, 2006: 191): “(...) *these artists sought to combine beauty from many beautiful bodies. They purified their images of all personal inclinations, which distract the mind from true beauty*” (Winckelmann, 2006: 198). Essa idealização, propícia à conformação de um corpo social que mira um mesmo modelo, é diametralmente oposta à noção do ato de produção do corpo “vivo”, na qual se prima pela expressão autónoma, própria e singular, e pela conformação de uma humanidade heterogênea –a qual permite, a cada ser humano, sentir-se bem consigo. Já que, ao haver um único padrão de perfeição a ser seguido, “puro”, as pessoas, “impuras”, tendem a inibir as próprias verdades e o que, de fato, são –o que puramente são–, pelo desconforto consoante à dissemelhança com a “dita” –imposta como norma, embora praticamente inatingível– perfeição.

Pois bem, esse cânon à perfeição universal reinou em boa parte do tempo e é reminescente, ainda, em parcela

significativa do imaginário coletivo –isso, não por mero acaso ou por espontânea sintonia entre tantos gostos pessoais. Se essa estética –de uma norma específica a definir a beleza–, disseminada pelo espaço público grego, gerou uma dinâmica de competição, na qual os cidadãos buscavam ser exemplares em suas práticas, de modo a serem homenageados com uma estátua (Winckelmann, 2006: 198), no decorrer dos tempos ela serviu de inspiração a dispositivos dirigidos à demonstração pública da superioridade –mesmo que controversa– de poderes políticos autoritários e totalitários. Mesmo que com perturbações quanto ao rigor técnico, estético, conceitual, entre outros, com respeito à matriz, essa herança, ao mitificar “o (suposto) retrato da «realidade»” (Brites, 2008: 98), segue a infiltrar-se na esfera pública em geral “*Dans la période présente, caractérisée par l’agonie du capitalisme, tant démocratique que fasciste*” (Breton, Rivera, 1938). Disso, o município de Dourados oferece um nítido exemplo, ao apresentar diversos monumentos que, instalados há menos de meio século e sob governos democráticos, homenageiam personagens históricos locais “ilustres” –e não indígenas– que participaram da criação da cidade e fomentaram o crescimento do tecido urbano e económico local –o que impeliu à “civilização” de indivíduos originários.

Com isso, a despeito das imensas distâncias entre as mencionadas esculturas gregas e diversos bustos, conjuntos de estátuas e obras de cunho nacionalista, que servem de propaganda, à população, dalgum poder económico ou político, a primeira formou a tendência da última seguir, em muitos casos, atrelando-se a parâmetros naturalistas de representação (Ortega y Gasset, 2001: 29). Essa postura quando arrogante, ao evidenciar um poder como uma ordem –a ordenar e a organizar– superior, encontra-se no germe do termo ‘clássico’, palavra romana derivada do latim *classicus* que significa ‘de uma certa classe’ e, por conseguinte, ‘o que permanece exclusivo a uma classe ensimesmada’. Esses romanos, “classistas”, muito agilmente ocuparam-se da apropriação da arte e da literatura gregas, traduzindo e reproduzindo obras que consideraram de um nível tão alto que, provavelmente, ninguém poderia ultrapassar. Já do Renascimento até o século XIX, foi massivamente disseminado o pensamento de que a antiguidade greco-romana era exemplar, um imponente legado cultural de virtuosismo a ser imitado, mas nunca

superado (Stewart, 2008: 1-2).

É apenas no século XIX que estudiosos dividiram a cultura da Grécia antiga em três fases, sendo a intermediária, entendida como a madura e de melhor qualidade, conseqüentemente, nomeada de 'Clássica'. Com isso, o termo 'clássico', de aludir à antiguidade greco-romana, terminou por configurar-se como um guia –ou, de um modo mais certo quanto à proeminência global do Ocidente europeu, como um norte– à perfeição e ao poder, à superioridade e à excelência. A título de exemplo da abrangência e influência –e matiz– do termo 'clássico', em termos gerais, há a nomeação da arte do Renascimento, período colonial e de arte florescente pelo mecenato, por clássica (Wölfflin, 1953), e a inspiração clássica em empreitadas –grandiosas– imperiais, de vieses comunistas a fascistas. No manifesto para uma arte revolucionária independente, redigido por André Breton e Léon Trotsky, mas assinado pelo referido surrealista francês e Diego Rivera, a criação artística enquanto constrangida por determinadas convenções é denunciada como um atentado à liberdade humana:

Le fascisme hitlérien, après avoir éliminé d'Allemagne tous les artistes chez qui s'était exprimé à quelque degré l'amour de la liberté, ne fût-ce que formelle, a astreint ceux qui pouvaient encore consentir à tenir une plume ou un pinceau à se faire les valets du régime et à le célébrer par ordre, dans les limites extérieures de la pire convention. A la publicité près, il en a été de même en U. R. S. S. au cours de la période de furieuse réaction que voici parvenue à son apogée. (Breton, Rivera, 1938)

Com isso, atualmente, o 'clássico', ao associar-se "à aspiração do nível mínimo de bom-gosto", serve "à recusa dum mínimo de personalidade" (Ferro *apud* Portela, 1987: 112):

"Classical" is a divisive word. For some, it conjures up stirring images of The Glory That Was Greece and The Grandeur That Was Rome. For others, it invokes the tyranny of Dead White Males, of extinct languages force-fed one as a child, and of tweedy pedants poring over dust remains. (Stewart, 2008: 1)

Assim sendo, o monumento-nu infere que "a gravitação do passado sobre o presente tem que mudar de signo e

sobrevir uma (...) época em que a nova arte se vá curando pouco a pouco da velha que a afoga" (Ortega y Gasset, 2001: 72). Enquanto a tradição clássica grega dotou especial atenção ao corpo nu, estabelecendo um contraste com corpos mundanos e ordinários que eram induzidos a se perceberem, e a serem percebidos, como defeituosos e inferiores, a noção do ato de produção do corpo "vivo", no presente, não implica a produção de corpos esculturais – em duplo sentido –, se não que de corpos livres para serem o que são, ao prezar pela transparência nas interações *in situ*, onde os elementos em relação estão "despidos" porque "adornados", reconhecem-se como semelhantes ao manifestarem as próprias singularidades. O monumento-nu não trata, portanto, da apresentação de uma figuração nua ou vestida, de uma abstração científica ou artesanal, de uma trama conceitual narrativa ou de interpretação polivalente, de um espaço a ser contemplado ou a ser útil. De fato, o monumento-nu nem arte precisa ser, já que pode constituir-se apenas como uma interface, de qualquer ordem, que propicie a ocorrência de momentos-nus. As estratégias, meios e recursos a instarem num monumento-nu podem ser de quaisquer tipos, desde que se fundamentem no esforço por promover um cenário social híbrido, onde cada agência possa exercer, no mundo, uma forma de atuação autônoma.

Para que o comum ultrapasse fronteiras e designe humanidade, de modo a que se estabeleçam relações recíprocas (Temple, 2003) entre faces e singularidades plurais, é necessária a disseminação de conhecimentos emancipadores (Rancière, 2010). A evidenciação do ato de adornar Kaiowá e Guarani no espaço público da capital portuguesa é, pois, aqui reconhecida como um meio à emancipação da mentalidade lusa, em geral, com respeito ao peso do histórico imperial. É certo que nessa empreitada, na qual ninguém é excluído, ninguém está a salvo (Pratt, 2017: 529). Essa conjuntura, problemática, compreende-se no termo 'zona de contato', cunhado por Mary Louise Pratt:

"Contact zone" in my discussion is often synonymous with "colonial frontier." But while the latter term is grounded within a European expansionist perspective (the frontier is a frontier only with respect to Europe), "contact zone" is an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical

disjunctures, and whose trajectories now intersect. By using the term “contact,” I am to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters so easily ignored or suppressed by diffusionist accounts of conquest and domination. A “contact” perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees,” not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power. (Pratt, 1992: 7-8)

Por mais que haja, aqui, um ímpeto ao despojamento de esquemas coloniais, o ato de chocar o espaço público lisboeta com as culturas Kaiowá e Guaraní direciona, necessariamente, uma implosão ao âmbito imperial português. Para que os elementos detonados, nesse impacto, convirjam à fratura da colonialidade do poder, o mote decolonial a ser expresso versa sobre o ato de produção do corpo “vivo”. Essa atenção com respeito à integralidade entre corpo e vida é divergente da inclinação do padrão mental ocidental, que constata o pensamento como elevado sobre a carne, que molda normas para as pulsões corporais encaixarem-se. Uma forma está em si, um corpo está em si, mas a forma de um corpo transforma-se através da experiência. Algo similar ocorre, também, com os “objetos-sujeitos” inertes, cujo conteúdo transmuta-se conforme a receção das pessoas –ou, mais assertivamente, conforme o liame que estabelece com elas. Assim sendo, ao ignorar o fato de a existência marcar-se pela preponderância do corpo –cultura de presença–, o primado do pensamento –cultura de sentido– torna-se demasiadamente frágil:

(...) a autorreferência humana predominante numa cultura de sentido é o pensamento (poderíamos dizer também a consciência ou a *res cogitans*), enquanto a autorreferência predominante numa cultura de presença é o corpo. (...) se a mente é a autorreferência predominante, está implícito que os seres humanos se entendem como excêntricos ao mundo (que, numa cultura de sentido, é visto como consistindo exclusivamente de objetos materiais). Essa perspectiva torna claro que a “subjetividade” ou o “sujeito” ocupam o lugar da autorreferência humana predominante numa

cultura de sentido, enquanto nas culturas de presença os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia (ou de uma criação divina). (Gumbrecht, 2010: 106-107)

A despeito da confusão que pode gerar a utilização de termos como ‘sentido’ e ‘subjetividade’, pelo pensador alemão Hans Ulrich Gumbrecht, em contraste com sentidos dados a palavras como essas neste texto em geral, o que importa é que se tenha sensibilidade para reconhecer o sentido do que se diz. Gumbrecht visualiza ‘sentido’ e ‘subjetividade’ como facetas racionais desconectadas do corpo, pertencentes claramente à cultura de sentido; aos presentes escritos, por sua vez, custa vislumbrar dicotomias radicais baseadas em instâncias puras como corpo e mente. Neste artigo, ‘sentido’ e ‘subjetividade’ podem ser captados com diversas nuances que os vinculam, consoante à impregnação corpóreo-fisiológica no sentido do vocábulo, mais à cultura de presença do que à cultura de sentido. Quanto à constante menção à palavra ‘subjetividade’, aqui, o enfoque insta sobre a capacidade de agência de quaisquer tipos de corpos, perspectiva não comportada por um padrão referencial centrado no humano, e, ainda aqui, implica-se o pertencimento desses corpos a uma cosmologia. O relevante, nisso, é captar a importância da questão da presença –do corpo, em sua dimensão integral, à qual pertence a mente– no discurso que aqui se esboça, já que essa instância foi fortemente disciplinada (Foucault, 2008) –ao ser ignorada, rebaixada, pervertida etc.– no processo moderno de dominação e controlo e, conseqüentemente, de colonização dos corpos (Larín, Delgado Estrada, 2022) –fossem humanos, fossem quaisquer outros reduzidos a objetos:

La liberación de las relaciones interculturales de la prisión de la colonialidad, entraña también la libertad de todas las gentes, de optar individual o colectivamente en tales relaciones; una libertad de opción entre las diversas orientaciones culturales. Y, sobre todo, la libertad para producir, criticar y cambiar e intercambiar cultura y sociedad. Es parte, en fin, del proceso de liberación social de todo poder organizado como desigualdad, como discriminación, como explotación, como dominación. (Quijano, 1992: 20)

Com isso, esse “retorno do que foi recalçado” (Maffesoli, 2004: 28), essa emergência da atenção com o estado do corpo em seu momento presente, a atentar-se às diversas sensações e reações de suas próprias ordens –e não de ordens impostas ou colocadas como contextos aos quais os corpos devem embutir-se–, propaga-se em “Mosaicos de singularidades que afirmam a presença, a contrapelo, de qualquer teorização colonizadora” (Victorio Filho, Silva, 2019: 153). Esse enredo, que ao mesmo tempo cerca o, e é encruzilhado pelo, corpo, portanto, além de com a “natureza” da obra artística e com uma estratégia de desobstrução e liberação de restrições impostas pela hegemonia ocidental, sintoniza com as cosmovisões Kaiowá e Guarani, as quais estabelecem seus parâmetros económicos, políticos, sociais, culturais e espirituais em escalas recíprocas à própria dimensão corporal humana (Larín, Delgado Estrada, 2022). Essa pessoa como medida das coisas, convém ressaltar, não condiz à noção moderna de antropocentrismo, mas sim à consciência do particular –limitado e localizado– tamanho, descentralizado e circunscrito num sistema de interdependência –como parte de uma cosmologia ou de uma criação divina.

É por isso que a mitologia Guarani, embora mencione a criação do mundo, dota extensiva atenção ao estado do mundo no tempo das origens. Diferentemente da mundivisão cristã, que se pauta no poder elevado e onipotente do criador, a cosmovisão ameríndia enquadra-se pelo estado do planeta criado “naturalmente”, pelo cosmos e pela natureza. Ela, com isso, denota ser consciente do poder da intervenção humana no corpo da Terra e, conseqüentemente, estrutura-se para manter ativa a memória (Krenak, 1992) concernente ao tempo “original” –antes da intervenção das pessoas– da mesma –o que denota, por sua vez, uma ciência quanto à limitação da gente com respeito à Natureza. Os mitos Guarani, assim como o modo pelo qual esses grupos indígenas relacionam-se com outras existências –através dos aspetos em agência, sejam de entes vivos, sejam de inertes–, funcionam para acautelar os sujeitos da cultura quanto ao distanciamento da percepção da estrutura harmonicamente funcional do ecossistema –inclusive em seu esquema de configuração, em nada isento de conflitos. Essa medida baseada no tamanho –e nas necessidades proporcionais a esse tamanho–, equacionado segundo uma

localização sistêmica, promove um reconhecimento do eu, no mundo, enquanto corpo singular e de pleno direito à existência, enquanto indivíduo responsável num contexto de interdependência. Sendo assim, esse estado de presença, enquanto gera autonomia, gera coresponsabilidade:

Ao considerarmos a afirmação do corpo para além do que a modernidade o considerou e exilou, praticamente reduzindo sua compreensão à mecanicidade das ciências biomédicas, o percebemos como dimensão autocriadora tanto no plano individual quanto coletivo, na medida em que cada corpo assimila, cria e partilha experiências nas interações sociais conduzidas, por sua vez, pelas dimensões simbólicas imaginárias. Por outro lado, procuramos o que poderia haver a contrapelo da condição ou condenação, geralmente imposta ao corpo, ao supérfluo ou autômato (Le Breton, 2013: 183 apud Victorio Filho, Silva, 2019: 147).

A pergunta que remanesce destes escritos, então, é a sobre como presentificar um monumento aos Kaiowá e Guarani, em Lisboa, passível de fomentar, nos indivíduos locais, sentimentos como os de presença do corpo, de integração corpóreo-cosmológica, de ser vivo em reciprocidade universal. Para tanto, nos termos aqui dispostos, é indispensável que a obra artística permita uma conscientização crítica sobre o processo histórico colonial, entremeada pela empatia com respeito a indígenas do Brasil. Isso, não de modo a colocar as culturas ameríndias como modelo a ser seguido, o que, além de não ser o caso –já que o presente mote é o estabelecimento de uma sintonia comum, entretanto, respeitando-se as diferenças–, reproduziria o mecanismo de imposição de uma forma de ser no mundo. Essa empatia serve para que se veja o outro como a si mesmo, mesmo enquanto diferente, para que a conexão entre ímpares baseie-se na consideração da liberdade mútua e do equivalente direito ao bem viver, na coexistência, na cocriação (Cohen, 2020) e na capacidade de esculpir a realidade, potencializada aquando da soma de esforços, de mentes, de almas, de corpos, de gentes, de cosmovisões, de emoções, de suores, de odores.

Como recebi das cosmovisões indígenas a valiosa aprendizagem, concernente ao eixo estabelecido sobre a cultura de presença, captei, nesse discurso, uma potência passível a desconstruir o primado da cultura de sentido, ou

melhor, da colonialidade do poder. Esse viés, decolonial, de atuação através do corpo estabelece-se com pertinência no atual momento histórico, onde múltiplas culturas e formas de manejar a existência interrelacionam-se –ou exercitam essa busca, intercultural, em zonas de contato. Nessa tessitura, o cânon à perfeição seria um conjunto híbrido, valorado por permitir a convivência de diversas maneiras de criar ‘r-existências’, de gerir a Terra em cocriação. A modo de citação da conexão, foi devido a esse *insight*, que incorpora no ser humano o poder de criar a realidade, que mais acima encontra-se, por duas vezes, a palavra ‘divina’. Porém, ao ser a criação, aqui observada, posta sobre o corpo, ela não cabe a “Deus”, se não que a tudo –seja vivo, seja inerte– que exista em relação. Essa agência no mundo, portanto, é criadora e, não somente acessível a qualquer pessoa, se não que imposta a qualquer existência em relação. Com isso, é nessa espessura da agência, de qualquer existência, que se articula a subjetividade do planeta.

Agradecimentos

Sou extremamente grata ao meu orientador, Carlos Vidal, e ao meu coorientador, Sérgio Vicente, os quais, de modos muito diferentes, têm-me oferecido indicações que servem de guia à minha investigação e me mobilizam a resolver questões urgentes em meu trabalho. No caso do presente enredo, por exemplo, foi uma coincidência eu receber do Carlos Vidal a sugestão, de captar a tipologia do monumento que estou a elaborar, num lapso de tempo muito próximo a quando o Sérgio Vicente disse-me estar, eu, no momento de buscar o local de instauração do monumento em questão. Não posso deixar de agradecer, também, a Alexandre Sá e a Aldo Victorio Filho, os quais dispuseram vagas para alunos ouvintes à disciplina eletiva ‘Cautelas e ameaças: encruzilhadas anticoloniais’, que lecionam em linha pela UERJ. Desde os inícios da minha investigação de doutoramento tateio questões referentes à permeabilidade do corpo, para o que foi extremamente esclarecedor conhecer as reflexões de Aldo Victorio Filho, já que nelas encontrei questões afins formuladas por diversos autores. Agradeço, também, a Julio Durán pela revisão das componentes em inglês.

6. Referências

- Acosta, A., 2010. El Buen Vivir en el camino del post-desarrollo – Una lectura desde la Consitución de Montecristi, Policy Paper FES-ILDIS 9, 43p.
- Adorno, T., 1976. Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft, ed. Suhrkamp, Frankfurt.
- Bonilha, P., 2016. Apka’i: “A gente conhece onde a gente pertence”, diz cacique Damiana Guarani e Kaiowá, CIMI, Notícias, No Brasil, MS. Recuperado de <https://cimi.org.br/2016/05/38486/>
- Breton, A., Rivera, D., 1938. Pour un art révolutionnaire indépendant, panfleto, México. Recuperado de <https://www.andrebreton.fr/en/work/56600100358020>
- Brites, J., 2008. Amar a pátria, servir a arquitectura: funções e programas iconográficos das «artes decorativas» nas filiais da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência, em: Seminário Internacional Estados Autoritários e Totalitários, Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 81-98.
- Bueno, E. (Org.), 2002. Pau-brasil, ed. Axis Mundi, São Paulo, SP.
- Cadogan, L., 1959. Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá, Boletim de Antropologia nº 5 USP/FFLCH 227, São Paulo, SP.
- Chamorro, G., 2008. Terra Madura, yvy araguayje: fundamento da palavra guarani, ed. UFGD, Dourados, MS.
- Clastres, P., 1990. A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani, ed. Papirus, Campinas, SP.
- Cohen, A. P. C., 2020. Reconstituição de um corpo de obra: arte, vida, museus e os diferentes modos de habitá-los, tese de doutoramento, PUC, São Paulo, SP.
- Derrida, J., 1995. A escritura e a diferença, segunda ed. Perspectiva, São Paulo, SP.

- DGPC, 2022. Gestão urbanística e ocupação de espaço público. Recuperado de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/patrimonio-arquitetonico/gestao-urbanistica-e-ocupacao-de-espaco-publico/>
- Eremites de Oliveira, J., 2016. Etnoarqueologia, colonialismo, patrimônio arqueológico e cemitérios Kaiowá no estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, *Revista de Arqueologia* 29 (1), 136-160.
- Eremites de Oliveira, J., Pereira, L. M., 2009. Ñande Ru Marangatu: laudo antropológico e histórico de uma terra Kaiowá na fronteira do Brasil com o Paraguai, município de Antônio João, Mato Grosso do Sul, ed. UFGD, Dourados, MS.
- Fanon, F., 1968. *Os Condenados da Terra*, ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, RJ.
- Ferro, A., 1949. *Arte Moderna/Política do Espírito*, ed. SNI, Lisboa.
- Foucault, M., 2008. *Nascimento da Biopolítica. Curso dado no Collège de France (1978-1979)*, ed. Martins Fontes, São Paulo, SP.
- FUNAI, 2013/2020. *Quem são. Fundação Nacional do Índio, Atuação, Povos Indígenas*. Recuperado de <https://www.gov.br/funai/pt-br/atuacao/povos-indigenas/quem-sao>
- Gell, A., 1988. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, primeira ed. Clarendon Press, Oxford.
- Gumbrecht, H. U., 2010. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, primeira ed. PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ.
- Guha, R., 1997. *Dominance without Hegemony: history and power in colonial India*, ed. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Guillory, J., 2016. *Monuments and Documents: Panofsky on the Object of Study in the Humanities*, *History of Humanities* 1 (1), 9-30.
- Hardt, M., Negri, A., 2004. *Multitude: war and democracy in the Age of Empire*, ed. The Penguin Press, Nova Iorque.
- Heck, E. D., Machado, F. V. (Orgs.), 2011. *As violências contra os povos indígenas em Mato Grosso do Sul e as resistências do Bem Viver por uma Terra Sem Males*, Conselho Indigenista Missionário, Brasília, DF.
- Ibanhes, B., 2015. *Marangatu: dois mitos Guarani*, primeira ed. Cortez, São Paulo, SP.
- IBGE, 2011. *O Brasil Indígena*, ed. FUNAI / IBGE, Brasília, DF.
- João, I., 2011. *Jakaira reko nheypyr̃ marangatu mborahéi: origem e fundamentos do canto ritual jerosy puku entre os Kaiowá de Panambi, Panambizinho e Sucuri'y, Mato Grosso do Sul*, dissertação de mestrado, UFGD, Dourados, MS.
- Krenak, A., 1992. *Antes, o mundo não existia*, em: Novaes, A. (Org.), *Tempo e História*, ed. Companhia das Letras, São Paulo, pp. 201-204.
- Larín, L., Delgado Estrada, J. M., 2022. *Cuerpos – Territorios marcados por el despojo y el sacrificio: casos Huitotos (Perú) y Kaiowá y Guaraní (Brasil) en clave comparada*, em: Cuenca, T., et al., *Ambiente, Cambio Climático y Buen Vivir en América Latina y el Caribe*, ed. CLACSO, Cidade Autónoma de Buenos Aires, pp. 85-140.
- Larín, L., 2020a. *Missão de impregnar “alma” numa enxada: Entre o cruzeiro cristão e o kurusu*, *Revista Espiral* 1 (2), 227-246.
- Larín, L., 2020b. *On the link –between na artisan, farmer, among others, Guaraní (Nhandéva) and a contemporary visual artist from Sao Paulo– that caused the emergency of artistic-cultural projects in co-authorship*, *Revista Umática* 3, 135-170.
- Larín, L., 2019. *Missão de impregnar “alma” numa enxada: entre a cruz processional cristã destaca-se a pessoa*

“adornada” (“nua”) que abre (“Dada”) uma brecha no presente, Convocarte 8, 292-314.

Le Breton, D., 2013. Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade, sexta ed. Papirus, Campinas, SP.

Leite, S. S. J., 1993. Breve História da Companhia de Jesus no Brasil 1549-1760, ed. Livraria Apostolado da Imprensa (A.I.), Braga.

Maciulevicius, P., 2016. Sob ameaça de despejo, símbolo da resistência é Damiana e seus 70 anos. Campo Grande News, Comportamento. Recuperado de <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/sob-ameaca-de-despejo-simbolo-da-resistencia-e-damiana-e-seus-70-anos>

Maffesoli, M., 2004. A Parte do Diabo: resumo da subversão pós-moderna, ed. Record, Rio de Janeiro, RJ.

Martins, T., 2020 (24 Set.). Visita à Oga Mitã'i Poty Rory com a *nhandesy* Dona Tereza, interlocutor Letícia Larín, registro audiovisual, 3min 54s.

Melià, B., 1997. El Guaraní Conquistado y Reducido: ensayos de etnohistoria, ed. CEADUC / CEPAG, Assunção.

Métraux, A., 1928. La Religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi Guaraní, ed. Librairie Ernest Leroux, Paris.

Mignolo, W. D., 2007a. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifesto, em: Castro-Gómez, S., Grosfoguel, R. (Eds.), El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, Siglo del Hombre Editores / Universidad Central / Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, Bogotá, pp. 25-46.

Mignolo, W. D., 2007b. La Idea de América Latina - La herida colonial y la opción decolonial, ed. Gedisa, Barcelona.

Montoya, A. R. de, 1639. Conquista Espiritual hecha por

los Religiosos de la Compañía de Jesus, en las Provincias del Paraguay, Parana, Uruguay, y Tape, Imprenta del Reyno, Madrid.

Morais, B. M., 2016. Do corpo ao pó: crônicas da territorialidade Kaiowá e Guaraní nas adjacências da morte, dissertação de mestrado, USP, São Paulo, SP.

Mourão, R., 2019. Laboratório Huni Kuin: a arte como investigação do eu na relação com o outro, Inland Journal 16, 49-60.

Ortega y Gasset, J., 2001. A desumanização da arte, terceira ed. Cortez, São Paulo, SP.

Panofsky, E., 1991. Significado nas Artes Visuais, terceira ed. Perspectiva, São Paulo, SP.

Pereira, L. M., 2004. Imagens Kaiowá do Sistema Social e seu entorno, tese de doutoramento, USP, São Paulo, SP.

Portela, A., 1987. Salazarismo e Artes Plásticas, segunda ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.

Pratt, M. L., 2017. Arts of the Contact Zone, em: Ways of Reading: an anthology for writers, décima primeira ed. Bedford / St. Martin's, Boston, MA, pp. 512-532.

Pratt, M. L., 1992. Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation, ed. Routledge, Londres.

Quijano, A., 1992. Colonialidad y modernidad/racionalidad, Perú Indígena 13 (29), 11-20.

Rancière, J., 2010. El Espectador Emancipado, primeira ed. Ellago, Castellón.

Retamal, P., 2022. Gastón Soublette: “La verdadera ética ha sido reemplazada por el cálculo de lo que me conviene”. La Tercera, Culto. Recuperado de <https://www.latercera.com/culto/2022/04/29/gaston-soublette-la-verdadera-etica-ha-sido-reemplazada-por-el-calculo-de-lo-que-me-conviene/?outputType=amp>

- Ribeiro, D., 1997. Os Índios e a Civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno, ed. Vozes, Rio de Janeiro, RJ.
- Rolnik, S., 2019. Esferas de la insurrección, ed. Tinta Limón, Buenos Aires.
- Santos, B., 1995. Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition, ed. Routledge, Nova Iorque.
- Santos, B. de S., Meneses, M. P. (Orgs.), 2009. Epistemologias do Sul, ed. Almedina, Coimbra.
- Seligmann-Silva, M., 2016. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência, *Psicologia USP* 27 (1), 49-60.
- Stewart, A., 2008. Classical Greece and the birth of Western art, ed. Cambridge University Press, Nova Iorque.
- Temple, D., 2003. Teoría de la Reciprocidad. Tomo III: el frente de civilización, ed. Padep / GTZ, La Paz.
- Vainfas, R., 1995. A heresia dos Índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colonial, ed. Companhia das Letras, São Paulo, SP.
- Vera, C., 2020 (21 Nov.). Troca de mensagens escritas sobre altar sagrado Guarani, interlocutor Letícia Larín, aplicativo WhatsApp.
- Victorio Filho, A., Silva, B. de M. C. da, 2019. Corpo, cotidiano, imagem e criação: pesquisas e escolas, *Revista Digital do LAV* 12 (2), 146-163.
- Vidal, C., 2002. 17. Jimmie Durham: étnico, híbrido, singular, universal, em: *A Representação da Vanguarda: Contradições Dinâmicas na Arte Contemporânea*, primeira ed. Celta, Oeiras, pp. 229-238.
- Viveiros de Castro, E., 2015. "Alguma coisa vai ter que acontecer", em: Cohn, S. (Org.), Ailton Krenak, *Coleção Encontros*, primeira ed. Azougue, Rio de Janeiro, RJ, pp. 6-19.
- Viveiros de Castro, E., 2006. *A Inconstância da Alma Selvagem - e outros ensaios de antropologia*, segunda ed. Cosac Naify, São Paulo, SP.
- Winckelmann, J. J., 2006. *History of the Art of Antiquity*, ed. Getty Publications, Los Angeles, CA.
- Wölfflin, H., 1953. *Classic Art: an introduction to the Italian Renaissance*, ed. Phaidon Press, Londres.
- Young, J. E., 1992. The Counter-Monument: memory against itself in Germany today, *Critical Inquiry* 18 (2), 267-296.
- Ysapy, K., 2020 (24 Abr.). Visita à casa de Kunhã Ysapy, à de Nelson e Maria e à de Dona Tereza, interlocutor Letícia Larín, trabalho de campo.
- Zimovski, A. P., 2017. Bandeirantes Assassinos: representação e invisibilidade, *Revista Píxo* 1 (1), 128-137.