

ZILÁ APARECIDA CARVALHO SILVA



A ARTE DE XADALU

Resistência à invisibilidade indígena



2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE



Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes

Zilá Aparecida Carvalho Silva

A ARTE DE XADALU: RESISTÊNCIA À INVISIBILIDADE INDÍGENA

Dissertação apresentada como requisito para defesa do grau de Mestra em Arte, ao Programa de Mestrado Profissional em Artes (ProfArte), com área de concentração em Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes, da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientadora: doutora Elsieni Coelho da Silva

■ *Versão corrigida após a defesa* ■

Uberlândia, MG
2023

Capa: Xadalu Tupã Jekupé em sua mostra “Seres invisíveis”, 2016, Porto Alegre, RS
Fotografia de Carol Essan

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586a Silva, Zilá Aparecida Carvalho, 1971-
2023 A arte de Xadalu [recurso eletrônico] : resistência à invisibilidade
indígena / Zilá Aparecida Carvalho Silva. - 2023.

Orientadora: Elsiene Coelho da Silva.

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Federal de
Uberlândia, Programa de Pós-graduação em Artes (PROFARTES).

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.7113>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Artes. I. Silva, Elsiene Coelho da, 1967-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Artes (PROFARTES). III. Título.

CDU: 7

Glória Aparecida
Bibliotecária Documentalista - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação PROFARTES
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-8391 - mprofartes@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Mestrado Profissional em Artes				
Defesa de:	Mestrado Profissional em Artes - PROFARTES				
Data:	17 de maio de 2023	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	11:05
Matrícula do Discente:	12112MPA019				
Nome do Discente:	Zilá Aparecida Carvalho Silva				
Título do Trabalho:	A arte de Xadalu: resistência à invisibilidade indígena.				
Área de concentração:	Ensino de Artes				
Linha de pesquisa:	Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Processo de criação na constituição docente em artes				

Reuniu-se remotamente via Conferencia Web, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Mestrado Profissional em Artes, assim composta: Professores Doutores: Gustavo Cunha de Araújo, Antônio Cláudio Moreira e Elsieni Coelho Silva orientadora da candidata.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Elsieni Coelho Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

14/07/2023, 17:21

SEI/UFU - 4500151 - Ata de Defesa - Pós-Graduação

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Elsieni Coelho da Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/05/2023, às 12:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Cunha de Araujo, Usuário Externo**, em 17/05/2023, às 13:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Cláudio Moreira Costa, Usuário Externo**, em 17/05/2023, às 14:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4500151** e o código CRC **B7530C22**.

Referência: Processo nº 23117.034142/2023-63

SEI nº 4500151

Agradecimentos

Agradeço ao Criador do Universo, que é meu alicerce, meu chão. Sei que Ele nunca desiste de mim e que me orienta quando os caminhos se esgotam; que firma e sustenta o carvalho da minha vida.

Agradeço à minha orientadora, doutora Elsieni Coelho Silva, que acreditou em minhas inquietações e me ajudou a encontrar caminhos para aplacá-las. Seu carinho, sua orientação e sua amizade, tudo foi fundamental para que eu me qualificasse como pessoa e profissional mais reflexiva.

Agradeço ao povo indígena Xavante: cacique Boaventura Tserewamariwe, cacique Simão Butsé, dona Jacinta Penhoru Tserewa, Pio Tsimhoropupu Butsé, Abrahão Ahöpöwe Tsiwari, Moisés Uprewá Tsiwari, professor Gaspar Waradzéré Tsiwari e a toda a família da aldeia Namukurá. Acolherem-me com amizade e partilha de sabedorias e ancestralidades fundamentais para dissipar meus equívocos e minhas pré-concepções.

Agradeço aos Wapichana — na pessoa de meu amigo Cristino Wapichana — os bate-papos sobre indígenas e a contação de história. Aos Karajá, na pessoa do senhor Curerrete Waritirre, agradeço as conversas sobre política e cultura indígena. Aos Pataxó, agradeço em especial a Jacy, que sempre dedicou tempo para conversarmos — sobre a função de um pajé, sobre medicamentos naturais e sobre a vida na aldeia — e para andar comigo por lugares de Porto Seguro.

Agradeço aos professores do mestrado. Contribuíram muito para meu crescimento acadêmico com comentários e provocações que se agregaram ao meu trabalho; além de fazê-lo com carinho e dedicação. Lecionaram para a nossa turma de modo a mudar nossa visão, tal qual fez o professor doutor Gustavo Cunha de Araújo.

Ao professor doutor Antônio Cláudio Moreira Costa — parceiro das ideias da “menina maluquinha”, mediador e apoiador da visita de indígenas à escola onde leciono —, agradeço os convites para participar de seus projetos e, assim, ampliar meu conhecimento sobre os povos indígenas. Desde já é marca indelével da minha trajetória como professora.

Agradeço aos colegas de curso de mestrado, sobretudo aqueles com quem pude contar como coletividade e ajuda mútua, ou seja, como amizade. Destaco nomes que, por razões circunstanciais, acabei pronunciado mais: Diana Gomes, Lana Issa, Meirinhê Oliveira e Silvana Rocha.

Agradeço a todas as pessoas que participaram e participam da minha caminhada. É o ciclo vital, mostrando que estamos interligados na roda da vida. São “árvores” que foram se aproximando, como a minha amiga-irmã Helena Barroso Marques Pereira,

parceira nas oportunidades que a vida nos apresenta e que sempre acreditou em mim. Ela muito contribuiu para este estudo. Não mediu esforços para me ajudar a realizá-lo.

À guerreira Marta Emídio Pereira, agradeço os incentivos para que eu continuasse os estudos que me levaram a concluir o mestrado.

Agradeço à professora doutora Lídia Maria Meirelles os ensinamentos que tanto me ajudaram em meu caminho para meus antepassados; ela me instigou a me embrenhar no conhecimento *dos* povos indígenas. Sem ela, eu não teria chegado a esta dissertação e ao seu mote: a defesa da visibilidade desses povos.

Agradeço, por fim, mas não menos importante, aos amigos próximos e distantes; e o faço no coletivo para não correr o risco de esquecer nomes. Creio que não só entenderam minhas demandas de tempo — meu sumiço de nossa sociabilidade; mas ainda foram sensíveis o bastante para enviarem vibrações de harmonia, sucesso e afeto. Foram-me valiosos os telefonemas para saber se estava tudo bem ou apenas para dizer que estavam comigo! Um beijo na alma de vocês!

O Carvalho da minha vida tem raízes profundas chamadas antepassados, ancestrais. A eles dedico este trabalho, onde se evoca e se valoriza a ancestralidade indígena.

A presença da ancestralidade se projeta na minha família, em que reconheço o passado e projeto o futuro. A ela dedico este trabalho:

— aos meus pais, Joaquim da Silva e Maria de Lourdes Carvalho Silva, que me nutriram, acolheram, protegeram e me ensinaram a voar pelo mundo;

— aos meus irmãos: Gentil Abadio Carvalho Silva, Jussara de Fátima Carvalho Silva, Albene Maria Carvalho Silva Kalil e Adelaine Carvalho Silva (que olha por nós do plano espiritual);

— aos meus sobrinhos, Vinícius Jordão Silva e Ana Julia Nascimento Carvalho Silva, carinhosos e compreensivos;

— ao fruto especial: Pedro Henrique Bernardes da Silva: mais que um filho, um amigo compreensivo;

— à minha norinha/filha do coração, Fernanda Gomes Ferreira, em que eu encontro escuta, diálogo e apoio;

— aos meus cunhados, Euzébio Dias Carvalho, Carlos Roberto Kalil e Rosa Maria Soares Botelho: sempre vozes de incentivo e suporte.

Resumo

SILVA, Zilá Aparecida Carvalho. **A arte de Xadalu**: resistência à invisibilidade indígena. Dissertação (mestrado Profissional em Artes) — Instituto de Arte da Universidade da Federal de Uberlândia, 2023

A invisibilidade e a resistência dos povos indígenas são abordadas neste estudo, que problematiza histórias pessoais envolvendo a condição indígena no Brasil. O ponto de partida é minha história como pessoa e professora, que se relaciona com a história de alguns alunos indígenas que não aceitam sua descendência e a história de um artista mestiço cuja obra procura, justamente, pôr em primeiro plano não só sua descendência, mas ainda sua ancestralidade e a presença indelével desta na cultura e sociedade. Subjacente a este estudo, está um pesquisa de mestrado que partiu desta indagação: como a invisibilidade e a resistência são pensadas pelo artista Xadalu Tupã Jekupé e expressadas em suas obras? O desdobramento dessa questão ocorreu no cumprimento destes objetivos de pesquisa: identificar, descrever e analisar, na produção artística de Xadalu Jekupé, a expressividade, a luta e a resistência à invisibilidade dos povos indígenas. Tal escopo permitiu compreender como o artista vê, sente, pensa e age, em sua singularidade, para dar visibilidade aos povos indígenas e expor um problema social de modo que a arte possa ser lugar de resistência e concretização do desejo de inclusão social. A construção desta compreensão se sustentou sobre bases teórico-conceituais e artísticas em que a resistência à invisibilidade dos povos indígenas se projetou como matéria para aulas de Arte na educação básica. Metodologicamente, a pesquisa se caracterizou como qualitativo-documental e executada segundo procedimentos do método do estudo de caso. A análise dos dados — fotografias de obras de arte visual — se valeu de procedimentos da análise iconológica e iconográfica. A sistematização da pesquisa produziu este entendimento: as obras do artista Xadalu Jekupé reivindicam o reconhecimento da existência dos povos indígenas e de suas demandas por direitos na sociedade. Para tanto, o artista usa um repertório diverso de materiais, técnicas, modalidades, linguagens e outros elementos da produção artística, os quais ele combina com a expressão textual para pôr, em primeiro plano, a imagem da luta e resistência dos povos indígenas, dada sua invisibilidade social.

Palavras-chave: ensino de arte; povos indígenas; invisibilidade; resistência; Xadalu Jekupé.

Abstract

SILVA, Zilá Aparecida Carvalho. **Xadalu's art: resisting to the invisibility of indigenous people.** Dissertation (Master's degree in Art) — Institute of Arts at Federal University of Uberlândia, 2023.

The invisibility and resistance of indigenous peoples are addressed in this study, which troubles personal histories involving the indigenous condition in Brazil. Its starting point is my personal and professional background, which connects to both the history of some my indigenous students who do not accept their descent and the history of a mestizo artist whose work seeks, precisely, to foreground his ancestry and its ineffable presence in culture and society. Underlying this study is a master's degree research whose starting point is the following question: how are invisibility and resistance thought by the artist Xadalu Tupã Jekupé and expressed in his works? The unfolding of this question occurred in the fulfillment of the following research objectives: to identify, describe and analyze, in the works by Xadalu Jekupé, the expressiveness, the struggle and the resistance to the invisibility of indigenous peoples. Such scope allowed understanding how the artist sees, feels, thinks and acts, in his singularity, to give visibility to indigenous peoples and expose a social problem so that art can be a place of resistance and fulfillment of the desire for social inclusion. The construction of this understanding was based on theoretical-conceptual and artistic bases in which the resistance to the invisibility of indigenous peoples was projected as a subject for elementary education Art classes. Methodologically, the research was characterized as qualitative and document-based, besides being carried out according to case study method procedures. Research data analysis — photographs of visual art works — has relied upon procedures of iconological and iconographic analysis. The research has resulted in the following systematic understanding: Xadalu Jekupé art works claim the recognition of the existence of indigenous peoples and their demands for their social rights. To do so, the artist recurs to a diverse repertoire of materials, techniques, modalities, languages and other elements of art making, which he combines with textual expression to bring to the foreground the image of the struggle and resistance of indigenous peoples, given their social invisibility.

Keywords: art teaching; indigenous peoples; invisibility; resistance; Xadalu Jekupé.

Lista de figuras

FIGURA 1	Obra <i>Indiozinho</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2004, Porto Alegre, RS, adesivo	43
FIGURA 2	Obra <i>Indiozinho</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2004, Porto Alegre, RS, adesivo	44
FIGURA 3	Obra <i>Elementos urbanos</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Caxias do Sul, RS, adesivo e fotografia	46
FIGURA 4	Obra <i>Indiozinho</i> , Xadalu Tupã Jekupé, 2017, Porto Alegre, RS, adesivo	46
FIGURA 5	Trabalho “Índio glacial”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2017, Porto Alegre, RS, adesivo 180 cm x 80 cm, pintura sobre papel e recorte em madeira reconstituída (MDF)	47
FIGURA 6	Obra <i>Efeito viral</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2014, Porto Alegre, RS, colagem, pintura sobre jornal, serigrafia, estêncil sobre papel, 158 cm x 158 cm	48
FIGURA 7	Mostra “Seres invisíveis”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia e cartazes	50
FIGURA 8	Mostra “Seres invisíveis”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia e cartazes	50
FIGURA 9	Mostra “Seres invisíveis”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia e cartazes	51
FIGURA 10	Mostra “Seres invisíveis”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia e cartazes	53
FIGURA 11	Obra <i>O lugar</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Museu de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, RJ, pintura e fotografia 315 cm x 155 cm	54
FIGURA 12	Alfabeto de pixação e grafite, Vic Fieger, 2005	56
FIGURA 13	Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, técnica mista, instalação 200 cm x 200 cm x 200 cm	58
FIGURA 14	Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, pintura no muro, 1000 cm x 300 cm	58
FIGURA 15	Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, adesivo	59
FIGURA 16	Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia	60
FIGURA 17	Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, estêncil e adesivo	61

FIGURA 18	Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia	62
FIGURA 19	Obra <i>Casa de Reza 01</i> , de Xadalu Tupã Jekupé + Karai Tatandy + Karai Mirim, 2019, Porto Alegre, pintura, costura sobre lona usada em barracas de acampamentos indígenas de beira de estrada, 320 cm x 160 cm	63
FIGURA 20	Obra <i>Casa de Reza 01</i> , de Xadalu Tupã Jekupé + Karai Tatandy + Karai Mirim, 2019, Porto Alegre, pintura, costura sobre lona usada em barracas de acampamentos indígenas de beira de estrada, 320 cm x 160 cm	64
FIGURA 21	Série “Fauna guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2018, Porto Alegre, RS, adesivo e bambu	65
FIGURA 22	Série “Fauna guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2018, fotografia	66
FIGURA 23	Série “Fauna guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2018, Firenze, Itália, adesivo	67
FIGURA 24	Obra <i>A Fauna guarani invadiu a cidade</i> , Xadalu Tupã Jekupé, 2018, Porto Alegre, RS, lambe-lambe	67
FIGURA 25	Obra <i>Limpeza espiritual colonial</i> , Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, arames farpados, roupas de crianças guarani mbya, tora de eucalipto, pintura sobre algodão cru, 110 cm x 200 cm	68
FIGURA 26	Obra <i>Aldeia Guaiviry</i> , crianças Kaiowá, 2020, Mato Grosso do Sul	70
FIGURA 27	Obra <i>Desenvolvimento marginal</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, pintura, colagem, cartazes publicitários recolhido das ruas, impressão chapa raio X sob caixa de luz, raspagem, 130 cm x 80 cm	72
FIGURA 28	Obra <i>Desenvolvimento marginal</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, pintura, colagem, cartazes publicitários recolhido das ruas, impressão chapa raio X sob caixa de luz, raspagem, 130 cm x 80 cm	73
FIGURA 29	Série “Invasão colonial — meu corpo nosso território”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, fotografia e manipulação digital impressão sobre papel 960 cm x 160 cm	74
FIGURA 30	Série “Invasão colonial — meu corpo nosso território”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Rio de Janeiro, RJ, fotografia, impressão em tecido	74
FIGURA 31	Obra <i>Arqueologia do presente</i> — série “Elementos urbanos”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, texto Guarani Mbya com tipografias de pixação 5 m x 3 m	76

FIGURA 32	Obra <i>Kriptografia das ruas</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, caneta posca sobre madeira 110 cm x 110 cm	77
FIGURA 33	Exposição “Espaço, arte e resistência na cultura Guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, São Paulo, SP, cartaz digital	78
FIGURA 34	Exposição “Espaço, arte e resistência na cultura Guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2018, Porto Alegre, RS, colagem digital	78
FIGURA 35	Série “Cosmovisão/Nhemongarai”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, água-tinta (lavis), água-forte e carimbo, 82 cm x 31 cm cada parte	79
FIGURA 36	Série “Cosmovisão/Opy’i”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, água-tinta, água-forte, relevo e nanquim amarelo, 56 cm x 54 cm	79
FIGURA 37	Série “Cosmovisão/ Yvi’i”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, água-forte, verniz mole e terra, 38 cm x 51,5 cm	80
FIGURA 38	Série “Cosmovisão/Avaxi Ete”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, fotografia	81
FIGURA 39	Obra <i>Zona trans</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, acrílica sobre papel, 160 cm x 55 cm cada milho — 14 milhos	81
FIGURA 40	Vista da série “Antes que se apague: territórios flutuantes — ‘Apyka banco do pensamento’”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS	83
FIGURA 41	Vista da série “Antes que se apague: territórios flutuantes — ‘Apyka banco do pensamento’”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS	83
FIGURA 42	Exposição “Apyka — banco do pensamento”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Parati, RJ, técnica mista, 200 cm x 200 cm x 200 cm	84
FIGURA 43	Exposição “Apyka — banco do pensamento”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Parati, RJ, técnica mista, 200 cm x 200 cm x 200 cm	85
FIGURA 44	Vista da série “Antes que se apague/territórios flutuantes — Mimbi Roka”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS,	86
FIGURA 45	Obra <i>De volta pra casa</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, pintura acrílica, 150 cm x 102 cm	87
FIGURA 46	Obra <i>Ore yvoty ty</i> [o jardim guarani], de Xadalu Tupã Jekupé, 2021, Porto Alegre, RS, pintura, colagem de sementes sagradas Mbya Guarani, oxidação em metal, 120 cm x 100 cm	88

FIGURA 47	Obra <i>Tesouro do céu</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura sobre tecido, colagem e costura 170 cm x 140 cm	89
FIGURA 48	Obra <i>Jacy Kuaray</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 183 cm x 96 cm	90
FIGURA 49	Obra <i>Tatá Piriri</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 200 cm x 120 cm	90
FIGURA 50	Obra <i>Yvy Tenonde</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, de 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 200 cm x 120 cm	91
FIGURA 51	Vista da série “Antes que se apague: territórios flutuantes — Mimbi Roka”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 192 cm x 112 cm	92
FIGURA 52	Obra <i>Nhemongarai Opy’i</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 178 cm x 110 cm	92
FIGURA 53	Obra <i>Yvy Nhande Mba’e — A terra é nossa</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura	93
FIGURA 54	Vista da série “Antes que se apague: territórios flutuantes”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura	94
FIGURA 55	Obra <i>Nheru Nhe’ry — existe uma cidade sobre nós</i> , de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura e serigrafia, painel frontal, 380 cm x 280 cm; 400 cm x 500 cm (parede)	95
FIGURA 56	<i>Um novo amanhecer — Nhe Amba</i> , Xadalu Tupã Jekupé, 2023, Parati, RJ, instalação com projeção de imagem	96
FIGURA 57	Exposição “Antes que se apague/Territórios flutuantes”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Alegrete, RS, imagem projetada na lona, rio e árvores	98
FIGURA 58	Série “Antes que se apague/Territórios flutuantes”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2023, Parati, RJ, fotografia	99
FIGURA 59	Série “Antes que se apague/Territórios flutuantes”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2023, Parati, RJ, fotografia	99

Sumário

	INTRODUÇÃO	15
1	SER INDÍGENA NA DESCONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA	27
2	O ARTISTA MESTIÇO ATIVISTA E A CAUSA DO POVO INDÍGENA	37
	EPÍLOGO E COMEÇO PARA NOVAS HISTÓRIAS	102
	REFERÊNCIAS	105
	APÊNDICE	117

Introdução

É impossível aprender a arar lendo livros. Enquanto os artistas indígenas de agora se propõem a uma caminhada, num êxito próprio, ou num êxito por escolha própria, em busca de conhecer o mundo branco ocidental, o contrário não parece ser verdade. Os brancos não se preocupam em aprender a arar, pegando em ferramentas ou tocando a terra, preocupam-se em aprender a arar o mundo indígena através de livros e de leituras, geralmente, livros escritos por outros brancos e não livros escritos por indígenas. Então, como é possível pensar uma arte brasileira que bebe o sangue indígena se a gente, ou se estes artistas brancos, nunca foram a uma aldeia ou nunca viveram uma experiência indígena? Deveria ser feito isso; não é possível aprender tudo pelos livros, é preciso vivenciar, experimentar, tentar errar e aprender. Enquanto os brancos tentam aprender pelos livros, os índios saíram de suas aldeias e estão aprendendo na prática como é viver fora de lá. Como é viver neste mundo ocidental, branco, capitalista, cruel, bonito às vezes, mas um mundo completamente diferente, porque é assim o processo de se construir algo novo.

— BANIWA (2021a)

Sou bisneta de bisavós da etnia Kaiapó Meridional, que viveu na região que se tornaria o Triângulo Mineiro até a chegada dos bandeirantes (Lima; Mori, 2012). Em minha infância escolar, cresci com uma expectativa recorrente: a chegada das férias, para eu ir para a roça, para a casa de meus avós. Lá, as noites tinham *cheiro* de luar; e, em dias quentes ou de sol, os netos se sentavam sobre uma pedra grande do degrau da porta da cozinha ou se deitavam nos colchões sobre o jirau,¹ enquanto vovó abanava os mosquitos. Esses gestos eram recorrentes para que pudéssemos ouvir o vovô contar sobre seu pai e nossos ascendentes, que foram obrigados a carregar pedras para a construção da igreja de Indianópolis, cidade a 64 quilômetros de Uberlândia, MG.

¹ Base feita de madeira para secar louças, farinha de mandioca e polvilho.

Também contava histórias de assombração. Desde então, tais memórias e outras passaram a ser evocadas em meu processo de desenvolvimento e amadurecimento como uma medida de minhas origens; sempre que fui instada a pensar nelas.

Com efeito, este estudo é uma das instâncias em que me vi instigada a refletir sobre minhas origens familiares mais ancestrais e seus vínculos incontornáveis quando se pensa na profissional em que me tornei e no trabalho que faço como professora da educação básica. Nessa condição, me vejo com a responsabilidade de agir com o máximo de consciência em nome de uma educação que possa contribuir para consolidar o tão almejado respeito à diversidade sociocultural a fim de que possa haver, de fato, igualdade social no Brasil: aquela em que todos são iguais perante a Constituição Federal de 1988. Minha consciência supõe, por exemplo, ter em mente que milhares de meus ancestrais morreram lutando para sobreviver, para permanecer em seu lugar por direito; lutaram para que pessoas como existissem e pudessem manter, viva e contínua, a história dessas origens, que são minhas.

No meu caso, esse desígnio esteve presente de forma incisiva em muitas de minhas lutas, tais como a conquista da formação universitária — em Artes Plásticas na Universidade Federal de Uberlândia (2002) — e a sua continuidade, em 2007. Nesse ano, realizei minha primeira experiência de produção acadêmica sobre povos indígenas. Foi no curso de especialização Artes e suas Linguagens, oferecido pela Faculdade Católica de Uberlândia. Durante o curso, conheci e estudei com a professora doutora Lídia Maria Meirelles, que fez esclarecimentos valiosos sobre a minha herança cultural familiar e, com isso, me conduziu a uma nova prática docente. Em especial, revi minha conduta em sala de aula sobre a diversidade cultural.

Desde então, comecei a vivenciar e a entender a constituição desses povos particularmente, os que habitam a região de Uberlândia, berço de minha etnia. Fui estimulada pela professora Lídia Meirelles a me aprofundar nos conhecimentos dos indígenas, participando de formações anuais oferecidas pela Universidade Federal de Uberlândia, em parceria com o Museu do Índio. De 2014 a 2015, fiz uma especialização em Culturas e Histórias dos Povos Indígenas no Brasil: Novas Contribuições ao Ensino, que proporcionou amadurecimento e ampliação de aprendizados. Pude evocar lembranças de minha primeira viagem à aldeia pataxó Hã-Hã-Hãe, no sul da Bahia. A visita foi em 2011 e marcaria para sempre minha prática docente, pois,

inconscientemente, fiz tal qual sugere Baniwa (2021a): fui arar a terra mãe. Entendi o que era desconhecido para mim e coletei dados para responder aos questionamentos advindos da desconstrução de estereótipos e das demandas de conhecimentos sobre hábitos e costumes dessas culturas; os quais foram negados ao longo da minha educação formal. Procurei saber sobre as angústias desses indígenas e como desejavam que eu ensinasse sobre eles, em sala de aula. A partir de então, incorporei a luta dessas pessoas à minha luta na condição de professora de Arte.

O encontro com os Pataxó foi uma vivência mais urbana, e menos de contato com a natureza em sentido estrito. À época, fui com eles, de ônibus, a um abatedouro de frangos para buscarmos penas de galinhas a serem usadas na confecção de seus adereços. Pude, então, integrar o grupo no processo de tingimento das penas com sementes de açaí, além de conhecer alguns de seus cantos e a dança em círculo. A iniciativa de explorar tal comunidade me fez perceber as concepções de seu funcionamento, suas tradições e seus costumes. Com essa experiência, me alimentei da diversidade cultural dessa gente e obtive mais segurança para interagir com meus alunos relativamente aos meus desígnios e às minhas aspirações na condição de educadora: ponderar para desconstruir estereótipos e preconceitos, reconhecer a invisibilidade do indígena na sociedade brasileira e para que os alunos me ajudassem em meus anseios de encontrar soluções para os problemas que eu via, mesmo sabendo que eu não poderia resolver todos.

Esses sentimentos se fortaleceram em mim entre 2014 e 2015. Ainda na ocasião da pós-graduação, tive o privilégio de conhecer outra etnia, do tronco Macro-jê, os Xavante da aldeia Namukurá, em Mato Grosso. Ali, vi e ouvi outra realidade: a tessitura de cestos e peneiras, os cantos, ritual de passagem de alguns membros ao que se poderia chamar de fase adulta (é a cerimônia do *wapté mnhõnhõ*), membros da aldeia cortarem os cabelos, pintarem os corpos com grafismos e lavarem roupas e utensílios de cozinha no rio. A aldeia dispõe de uma escola de Educação Infantil e Ensino Fundamental I e II. Assisti a aulas das séries diferentes e lecionei uma aula de Arte na turma da Educação Infantil, segundo período. Apresentei às crianças a história do *Barquinho de Davi*, de Maria Terezinha de Oliveira. Embora o texto tenha sido traduzido para a língua xavante pelo professor da turma, Pio Tsimhoropupu, em um primeiro momento não houve interesse em ouvi-la. Mas, após minha narração e depois de as crianças fazerem a

dobradura dos barquinhos, uma cena me surpreendeu: a garotada, eufórica, saiu da sala de aula em direção ao rio, levando os barcos para a água e, de repente, retornaram desejando outro barco.

Em 2018, voltei à aldeia xavante Namukurá, para visitar os *parentes* — como dizem quando alguém é aceito entre eles. O encontro durou dois dias. No primeiro dia, presenciei a chegada dos homens com a caça — um tamanduá —, a divisão entre os moradores da aldeia e a sua preparação. À noite, houve a reunião ao luar com os anciões, que discutiram a ida dos mais novos para a cidade a fim de estudarem, ou seja, o fato de adquirirem hábitos e costumes que não faziam parte do cotidiano deles. O segundo dia foi encantador e gratificante: pude ajudar dona Jacinta na costura para os netos. Esse ofício ela aprendeu quando estudou no internato Salesiano (com freiras). Ao findar o dia, as mulheres às portas de suas casas — entre mães, filhas e amigas, conversando com um sorriso calmo e tímido — teciam os baquités (cestos) ou confeccionavam colares e pulseiras com muita cor e grafismo. Ao mesmo tempo, observavam-se homens, mulheres e crianças, estas brincando de futebol e vôlei no centro do terreiro.

Naquele ano, em julho, fui ao Peru, para conhecer a cidade antiga de Machu Picchu, onde encontrei plantadores de batatas às margens do rio Urubamba, um dos afluentes do Solimões. No mês seguinte, estive em Manaus (AM), para fazer contato com os Kubeo, cujo grafismo corporal é diferente do visto por mim noutras aldeias; encantam as linhas que formam losangos, xis e paralelas. A caça e a pesca ainda estão presentes entre os Kubeo, mas a cultura do “branco” também está visível nas fraldas descartáveis dos bebês, tal qual cita Baniwa (2021a, s. p.): “os indígenas, eles estão indo até os brancos, conhecendo como é a sociedade do outro lado e apresentando seu mundo de uma forma ainda não contada nos livros didáticos e outro mais”.

Em cada aldeia, são nítidas as diferenças culturais: de rituais, adereços, cortes de cabelos, vestimentas e grafismos corporais a objetos, casas, línguas e maracas. De fato, das comunidades conhecidas, apenas os Kubeo usam instrumentos de sopro, as demais utilizam a maraca, o som vocal e o guizo feito de unhas ou dentes de animais e/ou de sementes. Com esses conhecimentos construídos *in loco*, voltei mais confiante para a prática docente, ensinando do jeito que os povos indígenas desejam, isto é, descrevendo seus hábitos e costumes e relatando o que os livros didáticos e o pensamento dominante

não haviam distinguido e mostrado ainda. Sabe-se que ao longo do tempo houve tentativas de desconstrução de sua identidade, sua autonomia e sua cultura.

Contudo, mesmo nesta terceira década do século XXI, ainda existem indígenas vivendo nas matas, nus, alheios ao homem branco e não desejosos de contato. Muitos não conhecem a realidade do mundo extramata. Felizes são eles ao não se aproximarem de pessoas que os hostilizam sem os conhecerem primeiro. De fato, há indígenas que têm contato com o branco e vão para a cidade com objetivos: estudar, trabalhar e arar a terra do branco; mas dizem que deixam suas origens ao fazerem tal qual faz o “civilizado”.

Com efeito, se sabe que desde tempos remotos os indígenas estão se adequando à atualidade para sua sobrevivência, lutando contra os que desejam extirpá-los pelo apagamento das culturas indígenas. Estão numa posição que exige anular, integralmente, preconceitos e mentiras, no Brasil e no mundo. Atribui-se ao indígena a pecha de não gostar de trabalhar — como se trabalhar não fosse atividade inventada pelo homem branco; de não serem produtivos — como se a produção não fosse invenção do homem branco; de não precisarem de terra para morar — como se homem branco não precisasse; e assim por diante. Os indígenas são tratados tais quais seres irracionais, sem importância *segundo os parâmetros do homem branco*: o invasor colonizador, o europeu, seus ascendentes.

Todos os valores desejados no indígena perderiam o sentido se a referência de comparação fosse o seu modo de vida, pois são pessoas que, por natureza, vivem diferentemente dos demais habitantes do Brasil. Foi-me central essa compreensão de que cada um tem seu valor em *seu* lugar. Se eu já os via como totalidade, então pude ver como particularidade; e isso me ajudou a superar práticas que eu havia aprendido e utilizava quando comecei a lecionar sobre povos indígenas. Antes, eu apresentava aos alunos os adereços e objetos usados por eles, mas não explorava a individualidade de cada comunidade representada pelos objetos.

Ao me conscientizar da existência e importância das diferenças, após a primeira especialização, e com visitas acolhedoras às aldeias, modifiquei minhas aulas no intuito de melhorar a minha prática e a abordagem do tema. A cada encontro de formação realizado, a cada especialização concluída, eu me certificava de que precisava estudar mais, pois me sentia uma recém-nascida. Estava consciente de que, em minha jornada

estudantil, aprendi a história contada pelo branco e não tive o cuidado de ensinar e mostrar as diferenças dos povos indígenas. Afinal, eu não as conhecia. É algo próximo do que diz Larrosa (2009, p. 14) sobre a experiência e que, inconscientemente, está em meu pensamento e minha vida: “O que vamos fazer a seguir não é mais do que pensar a experiência e a partir da experiência, e apontar algumas das possibilidades de pensar a educação a partir da experiência”.² Assim, nas visitas às aldeias, busquei filmar e fotografar tudo para registrar, ao máximo, minha experiência, de modo que eu pudesse ser os olhos de meus alunos; mesmo ciente que se estivessem comigo teria sido mais significativo e proveitoso. Fui tocada pela oportunidade e ansiei que isso acontecesse com os alunos no momento em que, em sala de aula, experimentassem as informações recolhidas para as práticas de estudo e aprendizagem.

Evidentemente, tal experiência poderia ser sentida ou não pelo alunado; depende de cada pessoa. Porém, eu esperava que, quando todos os meus alunos vivenciassem o que talvez fosse possível só para alguns, a tradução da vivência trouxesse um novo modo de pensar para quem é indígena e não se aceita. A finalidade era que vissem, compreendessem, agissem e reagissem à riqueza de saberes dos indígenas, para ajudarem a desconstruir sua invisibilidade e, enfim, aprender com eles. De fato, o registro presencial experimentado na plenitude dos sentidos é sempre único para cada pessoa; daí ser importante a participação do indígena no mundo do branco e vice-versa. Não por acaso, Silva (2015, p. 48) endossa tal compreensão com mais propriedade.

É muito recomendável sempre que possível a participação efetiva de indígenas nesses cursos de formação, pois suas experiências de vida, narrativas e expressões socioculturais contribuem para desmistificações e o conhecimento sobre os povos indígenas. Bem como são recomendáveis visitas pedagógicas de professores, profissionais da Educação e estudantes a aldeias e também indígenas às escolas.

Essa passagem é realista e instigante. Quando a li, me fez sentir a necessidade de levar o indígena para dentro da sala de aula; afinal, ninguém melhor para contar e expressar a cultura de seu povo. Procurei quebrar a intermediação que, por algumas razões, pode levar ao enviesamento dos fatos. No entanto, foi tenso meu primeiro intercâmbio na escola com um Xavante, o professor Pio Tsimhoropupu. Os alunos

² No original em espanhol se lê: “Lo que vamos a hacer, a continuación, no es nada más que pensar la experiencia y desde la experiencia, y apuntar hacia alguna de las posibilidades de un pensamiento de la educación a partir de la experiencia” (tradução minha).

desejavam ver uma pessoa nua, portando arco e flecha, o famoso cocar, isto é, ver a representação visual que se formou em histórias contadas, desenhadas, pintadas, fotografadas, filmadas etc.; e que seria a realidade de qualquer indígena.

O grupo de alunos estava ciente da visita — como diz Silva (2015, p. 48) ao dizer que, “quando previamente e devidamente preparados”, tais intercâmbios são “oportunidades únicas de aprendizados sobre os povos indígenas”. Mas não foi assim comigo; não funcionou como tal. Os pesares da experiência inicial não me tiraram do foco; pensei: era a primeira vez, e toda primeira vez pode ser frustrante. A ida havia dado certo; o que falhou foi uma parte do todo. Logo, era preciso refletir mais e persistir numa segunda experiência. Reconvidei o professor Pio para outra visita, em outro momento. Dessa vez, ele teve outra recepção entre discentes e colegas docentes, que também passaram pela desconstrução do estereótipo da nudez indígena.

Desde então, iniciou-se uma transformação na escola. Tive acolhido o meu desejo de proporcionar mais eventos desse tipo no ambiente escolar. Com a ajuda de um amigo professor, o doutor Antônio Cláudio Moreira Costa, que tem contatos com pessoas de etnias diversas, foi possível aumentar a presença de seus membros na escola. Em 2016, duas foram representadas em aula: os Fulniô, de Pernambuco, representados por Tafyá, e os Wapichana, de Roraima, representados por Cristino.

No fim, aconteceu de o tempo ser até curto para que cada um falasse sobre seu povo: modo de vida, região onde estavam (se urbana, rural ou híbrida), danças, adereços, instrumentos etc. Ainda assim, o ato de levar o indígena à escola teve a intenção de proporcionar, ao alunado, a convivência e compreensão de experiências e modos de vida de realidades diferentes da nossa; ao mesmo tempo, de se conscientizar dos hábitos de origem indígena que incorporamos ao nosso modo de vida e que se mostram no cotidiano. Nesse sentido, os indígenas expuseram, aos alunos e à população do entorno, algumas peculiaridades de suas comunidades, tais como as profissões dentro e fora da aldeia e a forma com que vivem; a isso acresceram esclarecimentos sobre quem são e o que fazem.

Com efeito, Pio Tsimhoropupu é professor regente da Educação Infantil em sua comunidade, em Mato Grosso. Com base em seu repertório, cantou músicas nativas infantis em português e em xavante; trouxe livros sobre sua aldeia, contendo poesias e a história deles. O professor falou aos estudantes sobre palavras básicas do cotidiano, a

exemplo de *rowaawê* — o cumprimento de bom-dia — e *repãri* — que quer dizer obrigado como agradecimento. Takyá, que disse que a terra onde moram é deles, dançou com as crianças ao som da maraca e mostrou, explicou e vendeu adereços para a comunidade escolar. Escritor, cineasta e músico, Cristino encantou a todos com suas brincadeiras, ao som do violão, e das histórias de seu povo.

Os povos indígenas estão em transformação tanto quanto os demais seres humanos. Visto ainda haver entre eles práticas e costumes que aprendemos nos livros didáticos em meio à diversidade de povos e etnias e de convívio com a cultura do homem branco ao longo dos séculos, então por que negar o direito que têm à inclusão social, cultural e educacional? No Brasil, de acordo com a Fundação Nacional do Índio, há 115 etnias isoladas e alheias ao homem branco (Coelho, 2022). Há comunidades que convivem com os brancos, porém em condições bastante diversas.

Ao longo do tempo, os povos indígenas se sujeitaram ao julgamento do homem branco, que os considerou como selvagens sem alma e sem condições de responderem por suas ações. Foram numerosas as pessoas que, desconhecendo os indígenas, endossaram tais pré-julgamentos. Construiu-se a ideia de que precisam de tutoria e tutela. Se essa afirmação for acertada para o presente, devo lembrar que, desde a chegada dos portugueses a estas terras, os indígenas têm sido inferiorizados e marginalizados, de modo que se está longe de se superar a realidade de algumas situações, em que eles parecem nem existir socialmente. As palavras a seguir, de Daniel Munduruku (2012, p. 30), endossam esse pensamento.

[...] na era colonial pode ser observada a criação de justificativas ideológicas para a opressão do colonizador europeu, as quais consistiam em deturpar de forma pejorativa a imagem dos indígenas e reproduzir esses preconceitos no seio da sociedade brasileira, caracterizando um processo de inferiorização, marginalização e exclusão das minorias étnicas que estigmatizam, até os dias atuais, as sociedades indígenas brasileiras.

É preciso desconstruir esses preconceitos na sociedade. Os povos indígenas se deslocam para arar os campos de pedra e aprender no convívio com os “civilizados”, e estes com aqueles. Na convivência, os indígenas ensinam quem eles são sem atravessadores, tornando-se conhecidos daqueles que antes não os conheciam. Nesse sentido, é necessário iniciar uma transformação no modo como a sociedade se relaciona com tais povos, a começar da convivência multicultural e superação de ações de intolerância.

O espaço onde atuo profissionalmente — a escola — e meu fazer aí — lecionar (Arte) — são meus instrumentos e guia em meu processo de enxergar esses povos como são e de levar essa mudança para a sociedade em geral. Estou ciente de que modificar a visão da sociedade não é fácil; são séculos de consolidação de um pensamento, uma conduta e uma visão de cima para baixo, do forasteiro para o originário. Desde a chegada dos portugueses, a história que se conta tem sido quase sempre a versão do conquistador, com tudo que pode ter de errado. A força de um processo multissecular se impõe na escola: alunos e demais membros mostram saber apenas das histórias contadas pelos homens brancos. A interpretação daqueles que escreveram essas histórias não distingue os conjuntos étnicos, as crenças e os grafismos; nem o modo de vida e de luta de cada povo. Ficam os indígenas mudos, impedidos de expressarem com sua própria voz o que sabem de sua realidade.

Com a vivência que tive, ficou clara a necessidade de apreender as singularidades que existem em cada povo indígena, as quais não constavam dos livros didáticos usados em meus estudos anteriores. Isso se harmoniza com o pensamento de Baniwa (2021a, s. p.): “Não é possível aprender tudo pelos livros, é preciso vivenciar, experimentar, tentar errar e aprender”. Mas, ainda assim, a escola — lugar dos livros — deve ser lugar de mediações: o elo que interliga tudo para promover não só a superação de preconceitos, mas ainda o respeito à diversidade e ancestralidade. Na posição social de professora, quanto mais informações eu receber, mais posso me modificar; e creio que isso pode acontecer com meu alunado e outros que me volteiam.

De fato, em vários momentos, me dou conta de que mudar pensamentos deturpados é processo lento e, às vezes, cansativo. Mas insisto no ideal de que a cada um cabe uma parte para se concretizar um modo de viver sem preconceitos e julgamentos, de convívio harmonioso. Esta dissertação de mestrado materializa mais um esforço em prol desse ideal, pela via do ensino de Arte: que este possa mudar para acomodar e suprir demandas relativas aos povos indígenas, a exemplo do que tenho dito até aqui.

Aqui se apresenta uma pesquisa que tomou como objeto de estudo um artista visual mestiço e sua obra a fim de desconstruir estereótipos e preconceitos e de lutar contra a invisibilidade referida antes. À minha aproximação de tal artista e de sua obra, subjazem ensinamentos de Baniwa (2021b), a exemplo de certa compreensão desejável:

saber viver em um ocidente de sociedades controladas por brancos capitalistas cruéis, mas que às vezes pode até ser bonito. Ele conta como é para o indígena aprender, na prática, a conviver com não indígenas num mundo de belo, mas cheio de desigualdades.

Tal pensamento pede um olhar apurado, sensível e reparador, de crítica e compreensão; sobretudo, um que possa suscitar reflexão e análise. Do pensamento de Baniwa — ativista da causa de seu povo —, emanam o reconhecimento e o respeito à diversidade humana como condição para que os indivíduos possam ter uma vida com dignidade. Nesse sentido, ele me revelou o tema da pesquisa e me desafiou a fazer parte da construção de algo novo. A pesquisa aqui descrita nasceu de inquietações minhas e, por elas, foi movida em nome da visibilidade e resistência dos povos indígenas, objeto de estudo. Subjacente a esse tema, esteve a constatação da prática docente: alunos que não se aceitam na condição de indígenas.

Alinhada em meu processo pessoal, tal constatação delineou a problemática de pesquisa, ou seja, esta interrogação: como trabalhar a invisibilidade dos povos indígenas na escola no intuito de mudar a realidade presente no cotidiano brasileiro? De que modo contribuir para se desconstruírem preconceitos no cotidiano brasileiro que afetam o indígena, fazendo a sociedade de homens brancos ver que se valem de costumes e línguas indígenas em sua existência?

Para consolidar o estudo, fez-se necessário pesquisar como a invisibilidade e a resistência são pensadas pelo artista Xadalu Tupã Jekupé e de que forma suas obras as expressam. Mediante o método do estudo de caso aliado à análise iconológica de imagens, a pesquisa teve o objetivo geral de compreender como o artista problematiza, em sua singularidade, a invisibilidade dos indígenas na condição de problema social e de que modo apreende, através de sua arte, modos de resistência e expressão do desejo de inclusão social (portanto, na condição de demanda educacional). Em seus objetivos específicos, a pesquisa objetivou *entender* a forma de o artista ver, sentir, pensar e agir ante a invisibilidade dos povos indígenas — de seus povos; e *analisar* a expressividade, a luta e a resistência à invisibilidade dos povos indígenas na produção de Xadalu Jekupé tendo em vista sua identificação e descrição.

Num primeiro momento, foi feito um inventário de artistas indígenas que utilizam a arte para mostrar a invisibilidade e a resistência de seus povos. Mas, ante o material vasto levantado e o tempo de análise exíguo, a opção foi selecionar apenas um

artista para uma análise aprofundada de seu processo de criação e de que modo explora a invisibilidade e resistência indígena em sua produção artística. Todos os artistas têm uma série de obras, para serem mostradas, divulgadas e exploradas; mas, para não ficar na superficialidade, a opção foi uma abordagem vertical da produção de um único artista: Xadalu Jekupé, escolhido pela luta política e social, pela história nas ruas, pelas obras potencialmente provocativas que são um convite à visualidade do que muitos olhos não conseguem enxergar; sobretudo, porque fez das ruas seu museu, sua galeria, seu espaço de reivindicações.

A pesquisa feita se inscreve na categoria bibliográfico-documental e foi fundamentada em referências como Zulma Palermo (2019), Joaquim Barriendos (2019), Ailton Krenak (2020), Xadalu Jekupé (2015), Jaider Esbel (2013), Denílson Baniwa (2021; 2017) e Daniel Munduruku (2012). Dentre outros nomes, são referenciais teórico-conceituais e informativos úteis às intenções de elucidação deste trabalho, pois oferecem suporte à desconstrução da invisibilidade e estereótipos relativamente a povos indígenas.

A pesquisa se materializa nesta dissertação, dividida em dois capítulos. O capítulo 1 procura apreender o que ensinar sobre o indígena tendo em vista a história e a produção artística de Xadalu Jekupé, pois no ensino de Arte é importante entender a produção do artista a fim de se conhecerem suas potências para educação: para dar visibilidade escolar ao povo indígena. O capítulo 2 apresenta análises das obras do artista, de modo a proporcionarem diálogos com alunos quanto a mudanças no problema da invisibilidade dos povos indígenas. Nas considerações finais tento juntar os pontos que delimitam e circunscrevem este trabalho como sistematização de conhecimentos, em especial os elementos estruturantes da pesquisa.

Com tal escopo, este trabalho expõe o que me foi possível fazer para anular a desigualdade do mundo. Entendo que pude rever minha história e reconhecer elementos seus na trajetória de vida e na obra de Xadalu Jekupé. Estudá-lo me fez refletir e perceber meu percurso nos estudos dos povos indígenas do Brasil de um modo em que passei a querer fazer minha parte ainda com mais ciência de meu papel: mudar o entendimento de pessoas à minha volta sobre o que são os povos indígenas e como precisamos vê-los. Entendo que a sociedade branca tem uma dívida multissecular com os indígenas e que tende a ser alimentada em vez de quitada; nem sequer um obrigado

foi dado — tal qual denunciou Renato Russo na letra da música “Índios” (1986): “Quem me dera, ao menos uma vez, fazer com que o mundo saiba que seu nome está em tudo e mesmo assim ninguém lhe diz ao menos: OBRIGADO”.³ Antes, o que se deu foi a crueldade sórdida — o assassinato de Galdino na capital federal. Pataxó, ele teve seu corpo incendiado — dolosamente por jovens brasilienses — enquanto dormia num banco de ponto de ônibus.

³ A música “Índios” está no álbum *Dois*, da banda Legião Urbana, lançado em 1986, via gravadora EMI.

1

Ser indígena na desconstrução de uma história

Desde 1500, com a chegada dos portugueses, há um preconceito enorme contra os povos indígenas, fala que o indígena, quando usa o rap, fala que perdeu a cultura e, quando a gente mostra a nossa cultura, fala que o indígena é selvagem. Mas a gente vai estar seguindo, mostrando nossa cultura, nossa arte, nossa tecnologia, que também é a nossa cultura.

— OWERÁ KUNUMI MC

Certas histórias do Brasil contam que os portugueses atracaram na América atrás de ouro e especiarias; outras dizem que as intenções eram muito mais arrojadas. Em qualquer caso, parece ser acertado dizer que a presença deles aqui se sustentou sobre o princípio da hierarquização vertical, em que forasteiros estavam no topo e, na base, estavam os habitantes encontrados aqui. Assim, colonizar foi, sobretudo, uma ação de hierarquizar e diferenciar, sujeitar, subjugar e açoitar, acusar, julgar e condenar etc. Na diferenciação, a noção de raça veio alimentar a hierarquização sob a chancela científica, em que haveria raças distintas pela superioridade de uma sobre outras. A mais superior seria a “raça europeia”, mas porque branca, e não porque estrangeira. Não importava se o indivíduo era originário ou de outro continente; importavam as condições em que eram vistos e tratados: para uns, a condição de ser escravizado; para outros, a de ser desalmado.

Inscrita na origem do que se pode ver como formação da sociedade brasileira, tal hierarquia foi instituída ao longo dos séculos para ser parcialmente desfeita em 1888. Digo em parte porque a população beneficiada pela lei teria de enfrentar outro tipo de exclusão daí em diante. Ao mesmo tempo, povos indígenas seriam exterminados em situações distintas, incluindo a contaminação por organismos típicos do habitat do homem branco; das marcas mais diversas desse processo, uma delas se aprende na escola, pois se projeta nos estudos sobre os

bandeirantes e a interiorização do Brasil após o esgotamento do ciclo do ouro e diamante em Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e oeste de Minas Gerais, regiões de destaque nesse sentido (cf. Lourenço, 2005).

Em seu processo de convivência com o homem branco, um segundo problema enfrentado pelos povos indígenas foi a permanência em seus lugares: no espaço de sua moradia e subsistência. Se havia o preconceito, a exclusão e o desejo de extermínio a ser combatido, também havia instabilidade quanto a assegurar o que é deles por natureza, ou seja, por direito. O problema permanece. Entre 2019 e 2022, os Ianomâmis foram sujeitos a morrerem de fome, doença e bala; por outro lado, de 2021 a 2023, a população da capital federal passou a conviver com representantes de vários povos indígenas, presentes no Distrito Federal a fim de lutarem contra a imposição de um marco temporal para regular um direito atemporal.

Portanto, permanecem a hierarquização e exclusão como traços marcantes da sociedade brasileira ao longo de sua formação e consolidação. Seja na periferia, na roça ou no mato, se continua a naturalizar a desigualdade social e a se imporem processos de subalternização. Diferentemente de quando chegaram os portugueses — que rasgaram a pele e a alma de quem vivia aqui, abalaram suas vidas ditando regras e uma ordem hierárquica —, agora o indígena é queimado, matado, atropelado, estuprado, bestializado... Basta ter poder aquisitivo maior para se fazer isso, ou seja, atos de inferiorização e extermínio de certos estratos sociais.

Com efeito, segundo Pereira (2018, p. 242), o processo de modernização teve a função de “justificar uma hierarquização entre adiantados e atrasados”; porém, os critérios foram e são definidos por um grupo “minoritário” que tem poder de mando e articulação. Seus membros são responsáveis pela separação entre dominantes e dominados, numa lógica de não abertura à cultura, às crenças e ao modo de vida dos povos indígenas.

É claro que falar de minorias no Brasil, ao nosso olhar, surge uma gama de comunidades sociais que se encontra na situação de minoria. [Isso é] Um paradoxo, porque, na verdade, todas as minorias sociais acabam por revelar uma maioria excluída da sociedade resultada de um sistema político-econômico injusto (Barbosa, 2010, p. 1).

Dentre os mais injustiçados, estão os povos indígenas. Ao longo dos séculos pós-chegada dos portugueses, eles perderam autonomia, ou seja, foram obrigados a se subordinarem aos demais. Os forasteiros pensaram ter se encontrado com seres “ingênuos”, “compráveis”.

Os indígenas eram cooptados pelos colonizadores por meio da coerção física ou econômica, através de uma prática denominada escambo, na qual os exploradores estrangeiros ofereciam espelhos, objetos de ferro (anzóis, lanças, espadas, enxadas, etc.) ou vestuários em troca do trabalho dos nativos na mata (Duarte, 2015, p. 173).

Mais que isso, na convivência com os povos indígenas, os portugueses perceberam rivalidades entre eles e, astuciosamente, se passaram por amigos de alguns enquanto dizimavam vários outros. Duarte (2015, p. 175) se refere a essa questão, como na passagem seguinte.

É certo que os colonizadores aproveitavam-se amplamente das inimizades existentes entre os diferentes grupos indígenas (tupinambás e tupiniquins, por exemplo) como estratégia para a captura de cativos e conquista de novos territórios. No entanto, a participação dos indígenas nesse processo variava entre a colaboração e a resistência, de acordo com os interesses das lideranças desses mesmos grupos.

Diversos povos indígenas foram enganados e se perderam. Não entendiam que estavam sendo usados pelos europeus para exterminarem seus semelhantes. Embora os invasores tenham aproveitado dessas diferenças no processo de colonização, viram os indígenas de forma homogeneizada, tal qual se lê na Carta de Pero Vaz de Caminha escrita em 1º de maio de 1500: “A feição deles é serem pardos, à maneira de avermelhados, todos de bons rostos [...] Andam nus, sem nenhuma cobertura, e não procuram cobrir nada, sem fazer caso de mostrar suas vergonhas” (Caminha, 2021, p. 67–8). De fato, nas pinturas de artistas da extirpe de Albert Eckhout (1610–66), Theodore De Bry (1528–98) e Jean-Baptiste Debret (1768–1848), há exemplos que retrataram os indígenas com suas vergonhas à mostra.

Além disso, essa “nudez” foi mostrada “historicamente” em livros didáticos e outras mídias com referência ao modo como vivem os povos indígenas desde a chegada dos portugueses. Conforme afirmam Mancini e Troquez (2009, p. 11) em sua pesquisa, “os estereótipos sobre os indígenas ajudam a compor o cenário das ‘belas mentiras’ contadas pelos livros didáticos”. Aos poucos, a mídia (inclusive a pedagógica escolar)

está mostrando as diversidades e singularidades indígenas; mas isso ocorre não faz muito tempo e ainda insuficientemente ante o escopo das mudanças e transformações sociais em meio aos indígenas — em seus modos de vida.

Com efeito, caso se possa dizer que os estrangeiros tenham evoluído para uma “nacionalização” segundo interesses de uma minoria — as elites —, também se pode afirmar que tais interesses levaram a uma concepção de indígena como sujeito parado no tempo. Silva e Costa (2018, p. 7) endossam esse raciocínio assim: “Ao longo do tempo, a histórica presença indígena nas Américas foi propositalmente ignorada, por vezes considerada um ‘estorvo ao progresso’, além de ser considerada de menor importância na formação de países com o Brasil”. Os portugueses desconsideraram a cultura dos povos indígenas, ou seja, os trataram tais quais primitivos, sem alma, sem cultura, sem hábitos de vida.

Essa política de expropriação efetivada por Portugal vai ser explicitada nas muitas políticas implantadas ao longo da história brasileira. E isso vai passar por diversas abordagens, inclusive pelo fato de considerar os nativos brasileiros como seres desprovidos de qualquer conhecimento, qualquer crença e qualquer estrutura organizacional, o que autorizava a adoção de medidas escravistas ou exterministas (Munduruku, 2012, p. 24).

A cultura no Brasil caminha a passos lentos na desconstrução do deturpado cenário criado para os povos indígenas. Nos dias atuais, quando lutam por seus direitos, são considerados selvagens, seres inconscientes do que querem e precisam. Dizem que são inocentes por realizar trocas; sensuais e exóticos porque alguns vivem nus. Porém, a verdadeira história nunca foi permitida de ser contada pelos sujeitos dessa “biografia”: os povos indígenas. Conforme comenta Kubeo (2020), “Queremos fazer as nossas narrativas, de nós por nós, estamos em todas as áreas, educação, literatura, comunicação”. Não por acaso, eles têm seus comunicadores, tal qual esclarece Kubeo; por isso, não precisam de ninguém para falar por eles.

Contudo, somente na passagem do século XX para o XXI, com o desenvolvimento das mídias digitais, é que a comunicação midiática passa a ser usada pelos povos indígenas a favor deles: para dizer quem são. Diz Barbosa (2010, p. 52): “Percebemos, então, como a mídia tem grande influência na manutenção de estereótipos e na reprodução do racismo, pois muitos dos eventos étnicos comentados pelas pessoas, em seu cotidiano, têm como fonte principal, se não a

única, a mídia”. Noutros termos, a mídia convencional não ouvia um dos lados nem havia comunicação digital; mas a internet auxiliou muito a integração dos povos indígenas: favoreceu encontros, a formação de grupos de estudos e discussão de diretrizes para sua existência etc. Com o acesso aos meios de comunicação, começaram a escrever, a narrar e a pintar a história de suas comunidades, a mostrar as diferenças de cada etnia, antes vistas indistintamente. Mostram suas diferenças para evitar atravessadores entre a sua vida e a sua história. Isso é importante, pois a sociedade em geral não distingue as etnias, reforça a ideia de que “índio é tudo igual” — herança do período colonial, que visava “homogeneizar para melhor colonizar”, tal qual diz Quijano (2005, p. 132); ou seja, foi “necessária a conquista do território que os índios povoavam e o extermínio destes como forma rápida de homogeneizar a população nacional e, desse modo, facilitar o processo de constituição de um Estado-nação moderno, à européia”.

Com o passar do tempo, os indígenas entenderam a necessidade de buscarem o seu papel e mostrarem a sua importância. Assim, passam a divulgar e a ensinar como vive cada comunidade, suas particularidades, a fim de que a população não indígena compreenda, aprenda e respeite os irmãos cidadãos e suas culturas diferentes. Para tanto, foi necessário que iniciassem lutas para sua sobrevivência; alguns até “precisaram abrir mão do ser social em suas comunidades de base para se tornarem indivíduos socialmente significativos numa sociedade que privilegia a biografia” (Munduruku, 2012, p. 62). Saíram do seu habitat para viverem no mundo dos homens brancos: conviver, aprender e estudar com eles.

Não por acaso, mas aos poucos, conforme diz Jesus (2011, p. 4),

A Historiografia Brasileira vem incorporando diversos grupos sociais que antes eram completamente ignorados e as populações indígenas fazem parte desses grupos, porém, por muito tempo foram considerados como ahistóricos e deixados à margem da História do Brasil enquanto sujeitos. Em muitos estudos, foram vistos apenas como vítimas que a partir do contato com europeus no período colonial e os “brasileiros não-índios” em outros momentos da história do país, foram, ao longo do tempo, sendo dizimados, assimilados, enfim entrando em extinção.

Essa população não está em extinção. De fato, muitas etnias foram dizimadas pelo não indígena, mas a força e resistência delas as fizeram mudar sua história, como destaca Munduruku (2012, p. 38): “O mais importante é lembrar que os povos indígenas resistiram a um processo violento. Claro que muitos grupos ficaram pelo caminho e não conseguiram chegar aos nossos dias”. Mas os que chegaram estão indo para as instituições escolares públicas (das elementares às superiores), onde relatam outra versão da história de seu povo, uma versão alheia à tradição europeia: “Exigimos nosso respeito, também vivendo na cidade”, como diz Márcia Kambeba (2018, p. 37). Tentaram apagar, excluir e dizimar o “índio”; porém os indígenas estão vivos e reconquistando o espaço que lhe pertence, tal qual se lê na reflexão a seguir, de Krenak (2020, p. 28).

Como povos indígenas do Brasil lidaram com a colonização, que queria acabar com seu mundo? Quais estratégias utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafinando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e poesia que inspiraram a resistência. A civilização chamava aquela gente de bárbara e levou a efeito uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados passíveis de integrarem o “clube da humanidade”. Muitas dessas pessoas não são apenas indivíduos; são também “pessoas coletivas”: células que conseguem transmitir, através do tempo, suas visões sobre o mundo.

Antes da existência de legislações específicas, os meios de comunicação, às vezes ao relatarem a história de um povo, incentivavam o racismo, a exemplo de tramas de telenovelas, filmes e demais formatos de representação visual. Estavam distantes da realidade desse povo e não se preocupavam com a veracidade do que diziam; criaram, assim, um “índio” genérico. Ainda hoje muitos cidadãos veem os povos indígenas dessa maneira, crenes de que tem razão a classe mais favorecida economicamente — a proprietária dos meios de comunicação.

Desde 1910, porém, direitos e proteção aos indígenas se tornaram mais presentes na condição de discussão e objeto de conscientização da necessidade de serem respeitados; em grande medida, houve consequências, a exemplo do movimento de criação do Serviço de Proteção aos Índios (transformado, em 1967, na Fundação Nacional do Índio), a aprovação da Constituição de 1988 e a sanção da lei 11.645/2008, que obriga ao ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena. Munduruku (2012, p. 37) tratou desse ponto assim: “a constituição brasileira, como resultado da

ampla participação política dos povos indígenas e organizações dedicadas à sua defesa, consagrou um capítulo específico aos direitos indígenas e disciplinou o tema em nove dispositivos esparsos no texto constitucional”. No capítulo VIII, “Dos índios”, o artigo 231 afirma: “são reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens”.

Com efeito, mudanças aconteceram, e se notam os avanços na educação em relação aos indígenas, com graduação e formação em áreas diferentes, além de escolas nas aldeias com Educação Infantil e Ensino Fundamental I e II. Mas a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura dos Povos Indígenas nas escolas públicas e particulares acontece apenas em três disciplinas regulares: Arte, Literatura e História. O que é, para mim, não só incompreensível, mas ainda incoerente na condição de conteúdo obrigatório, pois os alunos indígenas e não indígenas estão inseridos integralmente em todas as áreas. Portanto, é preciso fazer um trabalho interdisciplinar que mostre a interligação de conteúdos, o que vejo como importante para compor novas visões de mundo e para uma atuação social com autonomia nas práticas que dominam.

Conforme Demier e Pacheco (2014, p. 7), “O livro didático tem por objetivo auxiliar o professor a exercer com motivação e dedicação, para que os ouvintes, os alunos, consigam prender o máximo dos conteúdos de maneira coerente e significativa”; ou seja, práticas negadas no passado começam a ganhar espaço e expressão. Entretanto, ainda prevalecem preconceitos contra indígenas, como contribuição dessa forma anacrônica de se pensar no modo com que povos indígenas aparecem na cultura popular, na mídia e em livros didáticos. Isso porque, desde a chegada dos europeus, foram apresentados indistintamente.

Contra essa indistinção, há vozes como a de Krenak (2020, p. 31; 33), conforme a passagem seguinte.

Ainda existem aproximadamente 250 etnias que querem ser diferentes umas das outras no Brasil, que falam mais de 150 línguas e dialetos [...] Definitivamente não somos iguais, e é maravilhoso saber que cada um de nós que está aqui é diferente do outro, como constelações.

Tendo em vista o fundo histórico dessa condução de indistinção, seria o caso de se pensar que, se os colonos tivessem aprendido sem julgamento e preconceito sobre as pessoas que habitavam essas terras, possivelmente estes teriam a valorização pela qual batalham a todo custo desde o século XVI. Nas escolas, se ensinariam tupi e macro-jê em vez de línguas europeias apenas. A população teria pontos para conhecer, admirar e valorizar na cultura antepassada; cuidaria mais da natureza; ouviria os mais velhos — os primeiros professores. Quanta riqueza a humanidade e, em específico, o Brasil perderam com o desaparecimento de várias etnias! Por isso, é importante conhecer, apreender e valorizar os que sobreviveram.

Com efeito, a educação e a escola são instrumentos para se transformar essa alienação em que muitos, por força do preconceito, não se assumam como parte de sua comunidade. Nesse sentido, reforço a necessidade da produção de material didático sério e rigoroso quanto à veracidade histórica do que se diz em seu conteúdo; ou seja, o livro didático deve contribuir para mudar a forma estereotipada e invisibilizada com que os brasileiros veem seus semelhantes indígenas. Essa ideia se reforça nas palavras a seguir, de Mancini e Troquez (2009, p. 9).

[...] para que a educação contribua com a disseminação de uma nova forma de “ler” a questão indígena e os próprios “índios”, é preciso um compromisso ético dos educadores em conhecer melhor a questão e em realizar um trabalho sistemático de desconstrução. Neste sentido, torna-se fundamental refletir um pouco sobre um dos principais instrumentos de atuação dos professores na educação escolar, o qual ainda tem sido um dos principais veículos de transmissão de conhecimentos, imagens e representações na escola: o livro didático.

Dizer isso significa compreender que, para a comunidade conhecer a autenticidade dos indígenas, é fundamental ter educadores comprometidos com a educação e a causa, dispostos a estudarem e a vivenciarem o outro lado, muitas vezes não narrado; educadores aptos a permitirem a desconstrução de estereótipos arraigados na população.

Há alguns anos, não é mais novidade o quanto a imagem dos índios, populações nativas do nosso território que hoje definimos como brasileiro, tem sido construída de modo simplificador e estereotipado, tanto pela historiografia mais tradicional, quanto pelos livros didáticos que a produzem (Mancini; Troquez, 2009, p. 5).

O estereótipo vinculado ao povo indígena tem cinco séculos de história. Logo, desconstruí-lo não é causa simples; provam-no as numerosas lutas contra a hierarquia e a mídia dominante. Será necessário entender esse histórico preconceituoso para se poder desfazê-lo. É muito sólida a imagem que se construiu da população indígena mediante estereótipos presentes na visão dos “brancos” que a desqualificam. O indígena seria preguiçoso, incapaz e não inteligente; daí se avança à construção da invisibilidade de uma comunidade.

Nesse sentido, o momento é de permitir que os protagonistas narrem sua própria história: como pensam, agem e vivem, uma vez que conviveram e acataram as decisões do europeu por muitos anos sem deixarem de lutar pelas suas vidas e culturas. Resistiram em nome de suas origens. Situações de crise podem ser momentos de ruptura, de inversões radicais de perspectiva.

[O mundo] abriu os olhos e uma arte indígena, que sempre esteve lá para se mostrar, encontrou meios de se fazer ver-ouvir, de se introduzir nas imagens-mundos que procuram se realizar. Estas figurações traçam poderosas linhas de fuga do círculo vicioso no qual o mundo se enredou, linhas de cura de um mundo doente. Cada um dos artistas indígenas que surgem hoje no cenário da arte contemporânea no Brasil carrega dentro de si mundos que pedem para serem liberados (Lagrou, 2020, p. 67).

Hoje, os povos indígenas se permitem não ser regulados nem controlados. Veem-se com autonomia suficiente para assumir suas próprias vidas e, assim, desconstruir as hierarquias. A resistência é o aterramento das camadas baixas — a periferia para as camadas altas — ante a sociedade. Então, que sejam construídos os degraus entre o passado árduo e avassalador e a nova fase de autonomia da existência e das liberdades. Conforme Abreu (2022, p. 109–34), “não devemos trocar o que é nosso pelo que é estrangeiro”; ou seja, basta de pedir a bênção ao que é de fora: é momento de se assumir o que se tem e que não é pouco: são ricos de cultura e valores positivos. Barriandos (2019, p. 41) endossa essa compreensão ao dizer que a maneira pela qual

[...] as representações dos índios do “Novo Mundo” são geradas, apropriadas e reinterpretadas nos nossos dias abre um interessante campo de reflexão relacionado ao consumo global da diversidade cultural e à suposta condição pós-colonial das sociedades contemporâneas.

Hoje, os povos indígenas estão organizados. Reúnem-se e criam associações para discutirem sua existência e buscarem melhorias comunitárias. Ensinam valores e tradições, que desde os anos 2000 fazem parte dos bens imateriais da comunidade do Brasil e do mundo, graças à criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (Brasil, 2000). Convergem para esse sentido as palavras de Zulma Palermo,⁴ em entrevista a Spyer, Leroy e Name (2019, p. 5): “Optar por um projeto des/decolonizante implica buscar caminhos de descolamento dessa matriz colonial do poder”. Ao buscarem esses caminhos, os indígenas retornariam às origens e iniciariam um aprendizado para a sociedade moderna, que não conhece os fatos e as histórias não narrados. Dessa forma, passam a expressar seus desejos e interesses.

Indígenas contemporâneos escolhem se descolarem da matriz colonial de poder e saírem de um casulo não criado por eles. Para isso, procuram reformular a história e dar a conhecer o que não foi antes cogitado. Caminham via diálogo e luta, mas sempre tentando ensinar a população do país que são capazes de se autodeterminarem e se tornarem visíveis e respeitados. De tempos passados aos dias atuais, mantêm a luta pela sua história, sobrevivência e cultura. Sejam os indígenas mais velhos ou os mais jovens, todos trazem consigo muitas inspirações, como quando usam a arte a seu favor, e mostram que continuam VIVOS.

⁴ “Zulma Palermo é professora da Universidade Nacional de Salta, cidade do noroeste da Argentina, onde também nasceu. [...] Os trabalhos de Palermo voltam-se ao conceito de colonialidade na contemporaneidade, sobretudo no que diz respeito a seus desdobramentos nas universidades, bem como nas metodologias e pedagogias dessas instituições; às questões de gênero; e ao papel da estética e, mais especificamente, de um comparatismo latino-americano no campo da Literatura e direcionado à pluriversalidade” (Spyer; Leroy; Name, 2019, p. 47).

2

O artista mestiço ativista e a causa do povo indígena

Sempre digo que os indígenas são “artistas”, antes de qualquer coisa. O povo indígena vem trabalhando nessa resistência, nessa defesa pelo território. Talvez daqui mais alguns anos, a gente possa ter um panorama melhor de uma sociedade minimamente mais esclarecida sobre a grande diversidade dos povos indígenas e um pouco do seu papel fundamental como parte elementar dessa sociedade

— JAIDER ESBELL OLIVEIRA SETZ

Em um lugar não tão distante, um artista de origem indígena, “como ativista, usa sua arte para mostrar a invisibilidade dos povos indígenas e defender a ocupação igualitária de espaços” (Instituto Ling, 6 jul. 2022, on-line). Com sua arte, faz reflexões inquietantes tendo por base as sequelas deixadas pelos europeus desde 1500. Nascido na década 1980, o artista de etnia mestiça e da região Sul retrata o poder dos europeus ao desqualificarem a história cultural, cosmológica e ancestral dos povos indígenas, não somente de sua comunidade, mas ainda de toda a população indígena. Em sua cosmovisão, se pode reconhecer os efeitos de ter nascido num momento de revolução para o país, quando caiu o governo militar e se ascenderam a Constituição Federal chamada de cidadã e a democracia. A arte do artista faz referências às cicatrizes da luta pela sobrevivência, pela existência de um povo cuja história aqui é bem mais antiga que a dos europeus que vieram para cá. Esta é uma história comum no mundo dos povos indígenas, cuja cosmovisão se traduz na simbologia dos ritos e rituais, das práticas e dos costumes, sobretudo da oralidade: fala, canto e emulação de sons natureza ao redor. Tendo em vista esse repertório, o artista recorre a pintura, *performance*, instalação, desenho, serigrafia, estêncil, fotografia e vídeo, todas técnicas explorados com bagagem de militância pela justiça e reivindicação do espaço que sempre foi dele e de seus antepassados. À sociedade de Porto Alegre, RS (e do mundo), o artista leva questionamentos e tensões resultantes do choque de culturas provocado pela presença indígena no Centro dessa cidade, fazendo arte e se apropriando com dignidade daquilo que sempre foi deles.

Dione Martins da Luz é o nome de registro civil do artista; Xadalu Tupã Jekupé, seu nome recebido na Casa de Reza. Gaúcho de Alegrete, ele não tem etnia definida;

apenas sabe da origem ligada a indígenas que habitaram as margens do rio Ibirapuitã. Tem conexão forte com a comunidade Guarani Mbyá. Ainda criança, foi morar na cidade com a avó, a mãe e uma irmã bebê. Lá, experimentou a vivência da arte; mas foi nas ruas de Porto Alegre que ele descobriria uma vastidão de galerias e museus nem sempre observados pelos transeuntes e espectadores diários. Era o que precisava para dar vazão ao desejo-sonho de ser artista com desenhos, pinturas e outras formas.

Vivendo na capital gaúcha, Xadalu Jekupé teve de catar e vender latinhas para ajudar a sustentar a família. A atividade o levaria a ser tornar gari, o que lhe deu oportunidade de desbravar o mundo urbano invisível para muitos. Como tal, enxergou o deslocamento dos povos indígenas da aldeia para a cidade, determinados a venderem sua arte, seu trabalho e, assim, garantirem o sustento das famílias. Ele os viu serem humilhados por trabalhadores às portas de lojas e viu moradores muitas vezes os hostilizando, dando nomes pejorativos a esses senhores da terra.

O salário fixo não manteve o artista no emprego de gari. Mesmo com a incerteza do ganho, de não ter a “estabilidade” tida na profissão de gari, ele foi trabalhar com serigrafia. Depois surgiria a possibilidade de usar a arte para manifestar a história de povos indígenas da sua convivência. A ideia nasceu de uma consciência da injustiça, desigualdade e tensão sociocultural relativas a povos indígenas que habitavam o Centro da grande cidade. As ruas se tornaram um museu sem paredes, onde o artista reivindica a urbe na condição de espaço dos indígenas, de sua identidade, do repovoamento e de seu reconhecimento.

Em 2004, veio a público o primeiro trabalho de Xadalu Jekupé: *Indiozinho*, em forma de adesivos, que expõe problemas de seu povo com questionamento contundente. Com a obra, ele realizou seu primeiro intercâmbio, para troca de adesivos pelo mundo. Foi recebido em mais de sessenta países, com reconhecimento de artista mestiço contemporâneo que leva sua arte a todos os cantos do planeta. Desde então, se agarrou à oportunidade, para manifestar a resistência indígena e dar um choque cultural na população da cidade. Em 2017, produziu o livro *Movimento urbano*, em edição trilingue

(português, inglês e guarani), para retratar sua trajetória como artista. Desejou ter o texto em guarani para ser acessível aos indígenas dessa etnia.

Em cada aldeia por onde passo tento deixar um pedaço de meu coração. E no lugar desse vazio trago os amores e dores de uma cultura linda e sofrida, quase destruída, mas ainda resistente e persistente. Me sinto como o jabuti, o mensageiro que leva e traz a informação” (Jekupé, 2017, on-line).

Sofrido e calejado, Xadalu Jekupé encontra na arte a forma de reivindicar a cidade como lugar da sociedade indígena do seu estado, tornando visíveis, para a multidão, pessoas antes invisíveis. Conforme ele define, “A arte urbana, ela tem o potencial de atingir todas as camadas sociais e a rua é um museu a céu aberto. O museu da arte pública contemporânea onde as obras são colocadas e estão ao alcance de todos (Jekupé, 2020a).

“Xadalu é o guerreiro contemporâneo da gente”, tal qual descreve o cacique geral Mburuvixá Tenondé Cirilo Karai (2020, on-line).

Xadalu Tupã Jekupé é guarani, pois ele sente e vive no mundo guarani e tem seu espírito guarani. Não é por acaso que isso aconteceu, ele é um ser especial, foi nosso Deus Nhanderu que mandou ele, pois existem guerreiros enviados pelos deuses para salvar o seu povo, e o nosso Deus mandou Xadalu, para salvar a história do povo Guarani Mbyá através da arte.

Dessa passagem se pode depreender um grau de consciência da existência de uma história não só não contada por seus protagonistas, mas ainda sob ameaça de extinção pelos não protagonistas (ou seja, antagonistas). Na história contada, as imagens dos indígenas são as representações artísticas, as pinturas e os desenhos feitos pelos homens brancos.

Com efeito, desde a chegada dos europeus se afirma que os indígenas não têm cultura; que são selvagens, promíscuos e ingênuos, incapazes de assumirem responsabilidade por si; portanto, devem ser tutelados. Embora não lhes tenham sido permitido se expressarem, contarem, ensinarem e divulgarem o seu modo de viver, a sua cultura, quem são, como se chamam e como é a sua terra, chegou o momento de manifestarem sua arte na condição de protagonista de sua história; de se tornarem visíveis, ocupando o espaço que sempre lhes pertenceu, pois a arte indígena é própria e pré-Cabral. O momento é de reconhecimento pelos brancos daquilo que está do outro lado, a história cultural, cosmológica e moral de uma nação, contada sem mediadores. É

o começo da transformação, o choque de consciência das pessoas não indígenas em relação aos indígenas, a fim de que se entenda que todos são seres humanos.

Para Motta (2018, p. 1), “A prática de Xadalu está absolutamente engajada em trazer ao debate público a situação dos Guaranis que vivem, especialmente, na região de Porto Alegre”. Ele se torna representante de seu povo para, juntos, buscarem formas de garantirem que vivam livremente e com autonomia, pública, social, política e verdadeira; que tenham respeitados todos os seus espaços; que possam transitar pelas ruas das cidades e fazendas sem medo de serem despejados, hostilizados e humilhados, pois são seres humanos.

A arte dos povos indígenas está no dia a dia das aldeias. Ela descreve o contexto histórico e político do momento contemporâneo. A arte assumiu o poder de torná-los visíveis para quem desejou excluí-los do país. Com cores, entrelaçamentos e imagens, a arte convida os “civilizados” para uma reflexão sobre os povos indígenas — seu passado e presente — e para promover mudanças na vida de todos os brasileiros, com a queda do preconceito e da discriminação como forma de conduta perante o outro. Conforme pondera Esbell, em entrevista,

[...] o Brasil dos povos originários passou um processo doloroso de apagamento cultural, no qual “intelectuais indígenas foram rechaçados, seja na arte ou pensamento”, e não vê outro caminho senão o de enfrentar as doenças do mundo, hoje dominado pela necropolítica, por meio de um esforço de reatar os fios do ancestral e harmonioso relacionamento com a natureza e o ambiente (Oliveira; Setz, 2021, p. 1).

Os povos indígenas resistiram ao processo de apagamento cultural e hoje, num momento nunca visto no país, apresentam a sua arte independente e interligada ao cosmo e à natureza. A arte contemporânea é o elo necessário para se modificar uma sociedade dominadora, limitada pelo desconhecimento da cultura, do povo, da política. Instiga a alma e faz refletir, propondo o respeito de todos por todos. Xadalu Jekupé lida com essa arte, porque luta pela visibilidade de seu povo ao tematizar problemas culturais e sociais em suas obras. Ele repovoa/demarka os espaços urbanos de Porto Alegre com a presença dos Guaraní Mbyá em fotografias, palestras, oficinas e instalações.

A luta entre os povos é muito semelhante ao apagamento, à demarcação de terras, ao confronto com grileiros e fazendeiros, à cultura da invisibilidade etc. Porém, cada artista canaliza seu trabalho para um tópico específico, como faz Xadalu Jekupé. Com todo respeito a esses artistas e à dimensão de etnias de suas criações, ao se analisarem

suas obras se percebem semelhanças por serem indígenas artistas e terem objetivos próximos: se tornarem, com seus povos, visíveis à sociedade. Os critérios que orientaram a definição desse artista para a análise de suas obras aqui foram as afinidades com minha história de vida, com o trabalho social junto à comunidade e o combate à invisibilidade dos povos indígenas; tema que me interessa na condição de objeto de mais aprendizado.

Em suas obras, o artista apresenta as pessoas que fazem parte da sua causa, tal qual ele disse: “Os artistas de ruas do mais elevado nível nunca disseram [ser] ou se acharam artistas. Ficaram como símbolos, mitos, e é neles que me inspiro!” (Jekupé, 2015, on-line). Com efeito, Xadalu Jekupé se inspira em outros artistas, mas suas obras revelam a identidade de uma reflexão construída em diálogo com sua comunidade Guarani Mbyá. A voz de seu povo está em suas obras artísticas.

Todavia, a obra de arte tende a ser solitária em muitos casos, e o artista convive apenas com ela. Por isso, sinto necessidade de mais pessoas convivendo e discutindo o trabalho artístico. Quanto mais gente trouxer ideias para intervenções em uma criação, mais diversas tendem a ser as possibilidades de acabamento. Quando isso ocorre, então já não é algo solitário, individual; se passa ao coletivo, a resultados satisfatórios para mais pessoas, em elevação da autoestima e da confiança de mais pessoas. Não acredito em nada que se faça solitariamente; é algo sem cor. A vida é bela quando compartilhada com outras pessoas, pois as agremiações são coloridas.

De fato, há quem deseje viver sem esse colorido da vida. Conforme relata Baniwa (2021a, s. p), “a população brasileira deseja que os jovens tenham autoestima lá no dedinho do pé, no mindinho do pé”. Sem o colorido, os indígenas e outros povos não dominantes se sentem menosprezados e inferiorizados em relação aos dominadores. Os marginalizados saíram das bordas, da periferia e foram para o centro, com o objetivo de mostrarem, ensinarem e divulgarem o mundo indígena e desconstruírem preconceitos inventados sobre eles.

Nesse sentido, os jovens indígenas “artivistas” — artistas que utilizam as artes para o enfrentamento social — estão se tornando referências em suas aldeias e no mundo, fato que eleva sua autoestima e reforça a ideia de “nunca abaixarem a cabeça”. O artista tem sua ideia em um lampejo; e o que este apresentar ou revelar será o resultado não só das predisposições inatas do autor da obra, mas ainda de tudo que absorveu de seu ambiente social e sua experiência pessoal: seu condicionamento, sua

educação, seus pais, seus companheiros, seus casos amorosos, suas leituras e viagens — em resumo, de sua experiência inteira até o momento do êxtase criador, no qual tem a visão da obra de arte que está para produzir (Trevisan, 1999, p. 125).

Feitas essas considerações sobre Xadalu Jekupé e seu contexto de vida, convém partir para uma compreensão de suas obras. São reveladoras de como ele se apropria da arte urbana na condição de meio de expressão e enfrentamento de sua invisibilidade e de seu povo na cidade onde mora (Porto Alegre). Sua arte é exposta nas ruas, em galerias e na aldeia. Nesses espaços, procura exercer um diálogo contra a invisibilidade indígena, mas consciente de sua responsabilidade social de intervenção e mudança de olhares sobre grupos distintos — inclusive seu próprio povo. O artista comenta que a rua é um museu a céu aberto, com o qual todas as pessoas têm contato cotidiano; e esse contato pode impactar nas pessoas quanto a se conscientizarem de uma comunidade esquecida pelo tempo. Já nas galerias essas obras terão uma valorização histórica de um povo e despertarão um contato cultural, proporcionando uma relevância que na rua não haveria. Quanto às comunidades, têm o prestígio de participarem desse momento de fazer a mudança ser história, ou seja, se materializar.

Para conhecer o artista e suas obras, fiz um trabalho de leitura de 59 trabalhos. Em alguns casos, me valho da análise de imagens proposta pelo historiador da arte Erwin Panofsky (1892–1968), da qual destaco três vias de abordagem: a *leitura biográfica* intencional — que ajuda a compreender a obra do artista, a vida e sua produção; a *leitura iconológica* — que “visa definir a concepção de mundo que se reflete numa determinada expressão artística” (Trevisan 1999, p. 164); enfim, a *leitura iconológica* — que interpreta os valores simbólicos e os contextos histórico e sociológico da imagem, ou seja, se deduz que a pessoa conheça algo do universo analisado.

Com efeito, Trevisan (1999, p. 164) esclarece que se “supõe certa familiaridade com documentos que ‘testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação’”. É a leitura iconográfica que define, descreve, identifica e classifica as características estéticas das imagens, mas não as situando num período do tempo nem as origens; ou seja, é a contraposição da iconologia. Panofsky (2007, p. 55), porém, faz um alerta de esclarecimento: “é claro, às vezes acontece, num dado caso, que o alcance de nossa

experiência não seja suficiente”. Não sendo suficiente, deve se recorrer a livros, espaços e pessoas que sirvam de informação para se concluir a análise.

O já referido trabalho *Indiozinho* se apresenta nas figuras 1 e 2. Foi desenhado em 2003, em computador, pelo artista com ajuda de um amigo. Em 2004, ele criou um adesivo, que foi afixado em superfícies públicas nas ruas de Porto Alegre e do mundo. Como disse Soldera (2019, p. 48), nesse momento o sujeito Dione projetou o artista Xadalu.

[...] surge ainda quando Dione produz as séries primarias, ao assistir um desenho chamado *Street Fighter*. Segundo o artista, neste desenho tem uma personagem chamada Mr. Bizonho que tem uma empresa chamada Xadalu S/A, e através dela a personagem quer dominar o mundo para proteger a natureza.

Mais que adotar o nome de seu personagem, o artista tatuou a figura do *Indiozinho* em seu antebraço esquerdo. Foi uma manifestação de sua luta pela natureza e pelas pessoas que sabem cuidar dela.

FIGURA 1. Obra *Indiozinho*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2004, Porto Alegre, RS, adesivo



FONTE: imagem publicada em Hypheness (2017, on-line) — fotografia: Bruno Alencastro

FIGURA 2. Obra *Indiozinho*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2004, Porto Alegre, RS, adesivo



FONTE: imagem publicada em Facebook (2015, on-line) — fotografia: Fábio Pinheiro

Como se vê nas figuras 1 e 2, o desenho exibe uma cabeça com feições indígenas e cocar de uma pena no centro da testa: é o *Indiozinho*, que tem olhos grandes brilhantes e um sorriso esboçado. Com grafismo tradicional das representações do Dia do Índio em serigrafia, a imagem se tornou lambe-lambe nas ruas de Porto Alegre e do mundo. É apresentada em espaços diferentes e com outros cartazes. O artista se vale do *Indiozinho* para demarcar os espaços da cidade. Na primeira figura, há a frase “Procura-se”, atrás da cabeça do artista. Em uma de suas variantes do *Indiozinho*, havia também, sobre a cabeça, a frase “Procura-se”, a qual gerou polêmicas na cidade sobre ser um código de bandidos ou não. Nessa figura, o *Indiozinho* está no centro do cartaz, e do lado esquerdo há cartazes com cores neutras.

O primeiro cartaz exhibe a figura de um homem idoso e a data 1938 em vermelho; nesse ano, o presidente Getúlio Vargas criou a marcha para o Oeste, cujo “objetivo [era o] preenchimento populacional do território do Brasil Central, com vistas à integração desses espaços ao restante do território brasileiro, através da exploração econômica destes ambientes” (Silva, 2022, p. 4). Se tiver havido tal “preenchimento populacional”, aonde foram os moradores do local? Parece haver um descaso com habitantes da região e as marchas diversas que ocorreram em todo o território brasileiro. Abaixo do primeiro cartaz, vê-se um animal despejando um líquido pela boca e, na sua cabeça, um grafite com a palavra “vomita”. Como essa arte integra o cartaz, pode ser uma resposta ao outro cartaz onde se lê 1938 ou, ainda, por algo não aprovado por aquela comunidade.

O cartaz seguinte anuncia uma feira, com o título “Kividanarquista” e a imagem de uma mulher com um livro nas mãos cobrindo a boca. Visto ser o livro um símbolo do conhecimento, como dizem Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 354), entende-se que a mulher está se nutrindo do saber (ou o rejeitando). Alguns panfletos pequenos nas cores neutras fazem parte do cenário. Do lado direito, há um cartaz grande com o desenho de um esqueleto com chapéu cor-de-rosa, roupa verde e a mão levantada; se lê: “Procurase”. A indagação instiga a dúvida: se procura um dançarino de escola de samba ou um rei? Isso porque o chapéu pode ser visto como símbolo de coroa. Embaixo, há um cartaz com linhas que faz a imaginação fluir. Na fotografia da obra, o artista completa o cenário usando uma blusa de frio com a imagem da serigrafia do *Indiozinho*, exposta na parede.

Na figura 2, os cartazes estão sobre um tapume, indicando uma obra ao fundo. O adesivo do *Indiozinho* tem tamanho grande e há uma fotografia de indígena completando a imagem. O local mostra ser um ponto de ônibus, sugerida pela placa, e há pessoas na calçada aparentemente transitando. Em um dos cartazes, está um senhor da figura 1 e o ano 1938. Por cima da cabeça dele, há algo escrito, porém ilegível na imagem. Em outro cartaz há algo escrito sobre uma passeata.

As figuras 3–6 mostram as obras de Xadalu Jekupé ocupando uma galeria de arte. Com efeito, aí ganham visibilidade maior porque não disputam com grafismos e visualidades urbanas da rua e do entorno; e o artista procura agregar elementos desse espaço à obra.

FIGURA 3. *Elementos urbanos*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Caxias do Sul, RS, adesivo e fotografia



FONTE: imagem publicada em Tua Rádio (2016, on-line) — fotografia: Rafaela Conte

FIGURA 4. Obra *Indiozinho*, Xadalu Tupã Jekupé, 2017, Porto Alegre, RS, adesivo



FONTE: imagem publicada em Hypeless (2017, on-line) — fotografia: divulgação

FIGURA 5. Trabalho “Índio glacial”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2017, Porto Alegre, RS, adesivo 180 cm x 80 cm, pintura sobre papel e recorte em madeira reconstituída (MDF)



FONTE: imagem publicada em Hypeless (2017, on-line) — fotografia: divulgação

FIGURA 6. Obra *Efeito viral*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2014, Porto Alegre, RS, colagem, pintura sobre jornal, serigrafia, estêncil sobre papel, 158 cm x 158 cm



FONTE: acervo da pesquisa — fotografia: Raul Holtz⁵

Na figura 3, o *Indiozinho* vai para uma galeria com outras obras da mesma temática. O artista usou fotografias diversas para mostrar crianças indígenas. O adesivo de serigrafia traz a cabeça de um infante contornada de amarelo e com rosto nas cores verde e laranja, além do grafismo facial preto com contorno branco e o fundo preto com

⁵ A imagem foi obtida de fonte on-line que foi devidamente registrada para composição de referência. Porém, o link de acesso anotado não funciona mais; o vínculo se perdeu e leva a resultado inválido. A mensagem exibida pelo buscador é: “Não foi possível acessar seu arquivo. Talvez ele tenha sido movido, editado ou excluído”.

Cf. <file:///C:/Users/Lider/Downloads/Xadalu%20-%20Urban%20Movement%20Xadalu%20-%20Tet%C3%A3%20Nhemom%E1%BB%B9%C4%A9.pdf>

branco e cinza. Ao lado dessa obra, há o “Índiozinho quilombola”, um dos primeiros em pintura, em seguida o “Índio glacial”, o “Índiozinho” de pintura com estêncil, por fim uma obra em adesivo onde se misturam fotografia e grafismo urbano. Na figura 4, o “Índiozinho” ganha novo visual: o rosto colorido e um *snorkel*; e está indo para outros locais. Na figura 5, o “Índio glacial” é uma pintura sobre papel e recorte em placa de madeira reconstituída (MDF). Na figura 6, *Efeito viral*, a obra é feita de colagem, pinturas sobre jornal, serigrafia e estêncil. No fundo, vários “índiozinhos” de cores variadas criam uma textura. No primeiro plano, a personagem tem metade do rosto em preto e branco e a outra metade em cores, como se fossem dois grupos étnicos diferentes.

As obras comentadas a seguir são de 2016 e compõem a série “Seres invisíveis”. Xadalu Jekupé fotografou indígenas de sua comunidade vendendo seus adereços em espaços do Centro de Porto Alegre, reproduziu as imagens em formato de cartazes e as colou nos espaços frequentados por eles. Assumindo as ruas na condição de galerias a céu aberto, ele então povoa a cidade. As figuras 7, 8 e 9 mostram ruas ocupadas como espaço de disputas de minorias.

Na figura 7, sobre um tapume de construção de um edifício se vê um conjunto de fotografias de indígenas — incluindo crianças — comercializando seus artesanatos. Com elas, se misturam outras imagens que não são do artista, tal qual um cartaz do cantor e compositor Xande de Pilares, negro e, por isso mesmo, representante de grupo social excluído. O conjunto das imagens nas figuras 8 e 9 é forte e conciso; envia as mensagens diretamente. Na figura 8, a semelhança com indígenas retratados na primeira e terceira fotografias sugere a representação de um mesmo grupo familiar. Esses indígenas trazem, nas mãos, a arte que produzem e cuja venda lhes garante o sustento.

Junto às imagens, o artista inclui, na parte superior, uma placa onde está escrito “Atenção — Área indígena”. Em contraponto, próximo a ela e um pouco abaixo à direita, há outra placa onde se lê “Local protegido” e o nome de uma empresa. Questionamentos surgem quando se observa esse mural: quem está sendo protegido? O local, os indígenas ou a placa? Uma leitura interpretativa sugere a segurança do espaço; nesse caso, o lugar foi apropriado pelo artista sem autorização, como um modo de resistência.

Por fim, o grafite no alto dos cartazes e abaixo confirma a presença da arte de rua naquele local e acaba por provocar um olhar no conjunto, a exemplo da complementação interpretativa livre da frase “Quem lê é”.

FIGURA 7. Mostra “Seres invisíveis”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia e cartazes



FONTE: imagem publicada em Hypenss (2017, on-line) — fotografia: Carol Essan

FIGURA 8. Mostra “Seres invisíveis”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia e cartazes



FONTE: imagem publicada em Facebook (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

FIGURA 9. Mostra “Seres invisíveis”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia e cartazes



FONTE: imagem publicada em Hypeless (2017, on-line) — fotografia: Carol Essan

Tal qual Xadalu Jekupé se apropria do espaço urbano como lugar de contestação e reivindicação de direitos públicos, convivência social e cultural, Silva (2018, p. 65) compreende que, “composto de contradições inerentes à esfera pública, o espaço urbano é, em essência, o espaço próprio das diferenças, espaço comum em que a igualdade de participação e pertencimento constitui o fundamento”. Nesse lugar, o artista usa a serigrafia e o estêncil para reproduzir suas obras em série, espalhar pelas ruas e afirmar a presença do povo indígena. Com isso, cria uma visualidade, um novo modo de o povo indígena se fazer presente no espaço urbano, de atrair olhares de observadores e modos de ver essa realidade, em geral, “invisível”.

A figura 9 mostra obras que antes estavam nas ruas como modo de simbolizarem povos indígenas e suas condições de vida na sociedade urbana — as ruas de Porto Alegre — foram agora para a galeria. Mas fica a dúvida sobre o sentido da galeria para Xadalu Jekupé; sobre a proposta de tirar a obra do espaço público urbano e levá-la para um lugar expositivo institucionalizado. Ainda assim, chegar ali, de fato, já é uma forma de reconhecimento e prova de resistência do artista, que insiste em se tornar visível e

fazer visível o seu povo através da arte. O artista crê que “o trabalho, quando ele vai para a instituição, ele vai para a instituição depois de ser consolidado na rua” (Oficinas Fibrilab, 12 out. 2020, on-line).

Se for acertado dizer que o artista tem na rua o primeiro espaço para consolidar sua arte, então a galeria constitui o lugar de seu reconhecimento institucional, a sua visibilidade como artista. A galeria é um espaço onde transitam várias pessoas, cada qual com um olhar diverso para a arte. Além disso, esse deslocamento entre rua e galeria propicia não apenas a inserção de obras e artistas, mas ainda a relação com públicos e modos de se reafirmarem a visibilidade e autonomia do povo indígena. O próprio artista disse isso, a exemplo da passagem a seguir.

Eu vejo esse trânsito entre rua, galeria, muito tranquilo e a comunidade também [vê]. Acredito que, quando a gente faz as diversas ações dentro do âmbito institucional, a comunidade sente um prestígio de estar lá dentro, participar lá dentro e de fazer uma história diferente (Oficinas Fibrilab, 20 nov. 2020, on-line).

Xadalu Jekupé faz questão de contar como sua arte age no “questionamento e tensionamento do choque cultural da presença indígena nas ruas centrais da cidade de Porto Alegre” (Oficinas Fibrilab, 20 nov. 2020, on-line). Ao levar os “abandonados” pela sociedade para um espaço frequentado por pessoas ditas eruditas — ao levá-los da margem para o centro —, ele busca quebrar o posicionamento de quem insiste em dizer que os povos indígenas têm seu lugar — afastado da civilização — e que aí devem ficar.

Na galeria, o artista recobre paredes e piso com retratos de indígenas, num aglomerado de imagens justapostas sem espaço de respiro. Essa nova visualidade e ocupação do espaço reiteram a necessidade de um povo de se fazer presente, se fazer visível; e os indígenas se impõem no espaço através de suas obras. Assim, como parte da mostra “Seres invisíveis”, as figuras 10 e 11 expõem, no primeiro plano, uma mulher idosa indígena sentada no chão vendendo a sua arte: esculturas em madeira de animais e aves sagrados do seu cotidiano; ainda que, por causa da destruição da natureza realizada pela chamada civilização, seja possível a extinção de algumas espécies representadas.

A mulher sentada na calçada das ruas de Porto Alegre, sob sol e chuva, espera o cliente para quem vender o seu trabalho e, com o dinheiro recebido, dar o sustento para o seu lar. Mas uma senhora idosa como a indígena retratada não deve estar assim; antes,

deve estar segura de que tem alimento, cuidados da saúde, moradia e proteção a ela e às pessoas com quem vive.

FIGURA 10. Mostra “Seres invisíveis”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia e cartazes



FONTE: imagem publicada em Facebook (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

FIGURA 11. Obra *O lugar*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Museu de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, RJ, pintura e fotografia 315 cm x 155 cm



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Carol Essan

Na figura 11 — da obra *O lugar* —, acima da cabeça da senhora idosa há um texto transcrito pelo artista usando tipografia de pixação (figura 12) e utilizada por

grafiteiros. O texto original conta do cotidiano da mulher vendendo artesanato na cidade.

Às vezes não é fácil estar aqui nesse lugar todos os dias. Tem dias bons e ruins também. Tem dias que vendo bem, tem dias que não vendo nada. Todos os indígenas que vendem por aqui, nós [os] conhecemos, pois estamos todos na mesma situação. Essa é uma realidade que nós todas passamos, para manter nossa família e tirar o sustento com as vendas. Tenho um filho pequeno que me acompanha. Meu filho me ajuda bastante, ele sai vendendo pelas ruas, [sei que] é perigoso, mas sempre fico de olho por onde ele anda e não deixo ele sair de minha vista. Já aconteceu situação em que fomos expulsos pelos brancos, eles acharam que estávamos colocando lixo na frente das lojas deles, mas era o nosso artesanato. Tem lugares que os proprietários não nos deixam colocar nossos artesanatos. Desde então, as crianças não podem chegar perto, se os proprietários nos veem com as crianças na frente da loja deles, eles nos expulsam mesmo. Queria muito estar na minha aldeia, mas fazer o quê? Mesmo me sentindo, mal eu preciso estar aqui. Quando estou na aldeia, me sinto mais tranquila. Nós viemos para a cidade quando nos sentimos bem e confiantes para nossas vendas. Quando não sentimos total confiança, ficamos na aldeia, porque para nós a confiança nos fortalece para estar aqui na cidade. Nossa Manhã é que vai dizer como vão ser nossos desafios. E nossos pensamentos vão nos guiando sempre.

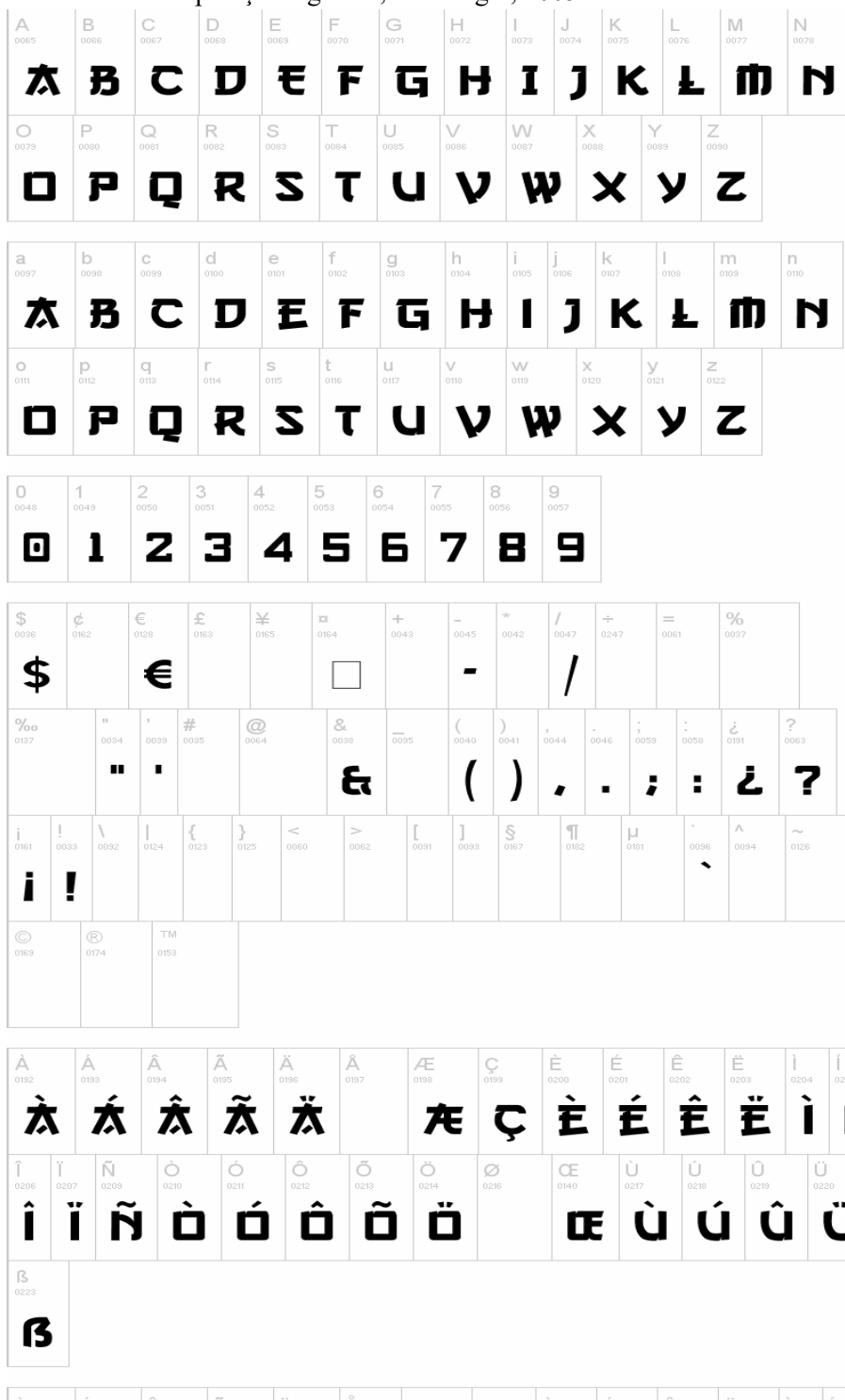
Vários dramas se revelam na narrativa do cotidiano de uma indígena idosa nas ruas de Porto Alegre. A miséria e o desamparo subjacentes à necessidade de vender artesanato como meio de sustento e sobrevivência; riscos e medos subjacentes à presença de crianças indígenas nas ruas; a hostilidade subjacente à atitude de desprezo e exclusão do homem branco dito “civilizado”; a insegurança subjacente à existência nas ruas, onde a lei do mais tende a prevalecer; o sentimento de frustração que aponta o refúgio na aldeia como lugar de fortalecimento e aonde retornar para assegurar o sustento.

Com efeito, Xadalu Jekupé é como um guardião dessas comunidades. Em todas as suas obras, ele demonstra o cuidado de intervir no espaço para dar visibilidade às pessoas e aos modos de se ver o indígena. A obra revela e denuncia a desigualdade, que deixa muitas famílias indígenas sobrevivendo desse tipo de venda e que nem sempre são bem aceitas pela sociedade. Não por acaso, o artista recebeu nome espiritual Tupã, onde procura conectar aldeia e cidade. Feito a entidade Tupã — a valentia da chuva e do trovão —, em guarani “mestiço” Jekupé se refere a transmitir a informação.

Nesse lugar, numa ação política sem perder a referência à arte urbana, o artista procura chegar a todas as camadas sociais com informações compartilhadas — dos Guarani numa realidade hostil de culturas e condições de vida que se chocam no

contexto urbano —, às ruas e às galerias, não só de sua cidade, mas ainda de cidades da Europa, que são habitadas por ele num processo de luta por direitos e reconhecimentos (Jekupé, 2020).

FIGURA 12. Alfabeto de pixação e grafite, Vic Fieger, 2005



FONTE: imagem publicada em Dafont (2023, on-line) — fotógrafo não identificado

As obras da série “Área indígena” (figuras 13–18) foram criadas com base em conversas de Xadalu Jekupé com líderes indígenas em aldeias da região sobre a tentativa de retirada dos indígenas das calçadas de ruas do Centro de Porto Alegre. Diariamente, essas pessoas saem de suas casas para venderem artesanatos nesses locais no intuito de proverem as necessidades de suas famílias. A criação originou uma intervenção artística com cartazes em forma de placas de sinalização instalados na região central e que geraram atrito entre indígenas e brancos. Moradores acreditaram que era uma ação da prefeitura, como se as áreas estivessem sendo demarcadas de fato. Alguns comerciantes fecharam seus estabelecimentos, para reclamarem na prefeitura; só após depararem com os adesivos e as sinalizações é que entenderam que se tratava de intervenção artística.

Visto a área “demarcada” pelo artista ter sido no passado o lugar de uma aldeia indígena, a intervenção artística teve repercussão legal, um inquérito da Polícia Federal e detenção do artista. Depois o processo foi arquivado. Ainda assim, atingiu um número expressivo de pessoas de todas as camadas sociais; fez com que refletissem sobre a presença dos indígenas nesses espaços. Portanto, ainda que com custo elevado, o artista cumpriu seu papel de denunciar como indígenas são tratados nas ruas da capital gaúcha. Em certo sentido, o próprio envolvimento da polícia exemplificava o objeto da ação do artista. O espaço foi demarcado pela ação, e agora os indígenas montam suas bancas sob placas de “demarcação”.

A urbanização chegou adentrando espaços, antes sem cercas e demarcações. Esse deslocamento levou a comunidade indígena para as margens da cidade, muitas vezes sem condições de sobrevivência: sem água e sem a mata, para caçarem e pescarem. A única forma era resistir confeccionando artesanatos e os levando à cidade para serem vendidos. Conforme Baniwa (2021a, s. p.) “os índios saíram de suas aldeias e estão aprendendo, na prática, como é viver fora de lá”; e isso foi necessário para que não morressem. Assim, lutam com o que lhes resta.

Na figura 13, está uma placa de demarcação de “Área indígena” em local interno. Está sustentada por suporte de ferro preso ao chão, com dois balaios indígenas pequenos, um de cada lado, com grafismos diferentes em preto e vermelho. O tapete que recebe a instalação é cor-de-rosa, e sobre ele estão peças de artesanato em madeira e balaios. Em volta, há vegetação seca no chão e até uma fita vermelha que demarca o espaço. Não há como não se enxergarem as intervenções feitas pelo artista. Imitando as placas de sinalização, em qualquer espaço são chamativas.

FIGURA 13. Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, técnica mista, instalação 200 cm x 200 cm x 200 cm



FONTE: imagem publicada em Dasartes (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé.

FIGURA 14. Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, pintura no muro, 1000 cm x 300 cm



FONTE: imagem publicada em Instituto Ling (2023, on-line) — fotografia: Cristiano Lindenmeyer Kunze

No mural da figura 14, pintado de verde, há um escrito em letras grandes brancas dizendo “Área indígena”, enquanto no centro e na parte superior há uma faixa amarela pequena com a palavra “Atenção”; também centralizados se encontram o artista Xadalu Jekupé e seu amigo. As cores da bandeira do Brasil estão presentes, simbolizando, segundo o artista, “o homem branco invadindo as terras indígenas e dizimando boa parte da população” (Instituto Ling, 12 maio 2022, on-line). Uma placa de sinalização na calçada contém a frase “Pedestre aguarde o sinal verde” e a silhueta de uma pessoa caminhando. Abaixo, vê-se o semáforo com a mão vermelha acesa, alertando o pedestre a parar e, abaixo dele, uma placa de trânsito branca com uma seta vermelha indicando a direção à esquerda.

Todas as informações do espaço urbano e da obra apontam sentidos da ocupação do espaço que se impõem como demandas sociais. Nesse lugar, ao destacar e demarcar uma área indígena no espaço urbano, Xadalu Jekupé problematiza as condições dos indígenas no espaço urbano e transcende o significado de demarcação territorial de áreas indígenas. Além disso, não só pela obra, mas ainda pela inclusão social do indígena no espaço urbano, a ocupação está representada nas obras a seguir (figura 15–18).

FIGURA 15. Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, adesivo



FONTE: imagem publicada em *Zero Hora* (2021, on-line) — fotografia: Anselmo Cunha

FIGURA 16. Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia



FONTE: imagem publicada em Facebook (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

A figura 15 exhibe dois cartazes colados em uma parede preta; um é a placa que demarca a “Área indígena”, que tem ao lado o adesivo do *Indiozinho*. A figura 16 mostra uma mulher indígena vendendo “filtros do sonho” sob uma placa indicando “Área indígena”. Os dois casos sugerem que demarcar o espaço foi uma forma eficaz de tentar garantir certa segurança para os povos indígenas ao utilizarem o lugar para suas

vendas. Não por acaso, a reação deles foi publicada por Xadalu Jekupé em conta no *website* Facebook, onde consta o relato de uma indígena kaingang, que agradece o artista: “Xadalu muito obrigado por demarcar nossa área aqui no centro, me sinto melhor em colocar minha banca de artesanato aqui” (Jekupé, 2019, on-line).

Na figura 17 se vê uma placa demarcando território e, sob ela, um estêncil denunciando o genocídio de indígenas do Mato do Sul, do povo Kaiwoá. Lê-se “Parem com o genocídio dos Kaiowá” e vê-se a imagem esboçada de uma criança. Por serem de um estilo diferente, os registros levam à compreensão de que a obra chega a movimentar e envolver outros artistas na defesa de causas indígenas e em denúncias para se assegurar direitos humanos.

FIGURA 17. Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, estêncil e adesivo



FONTE: imagem publicada em Facebook (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

FIGURA 18. Trabalho “Área indígena”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, fotografia



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

Na figura 18, a vestimenta sugere clima frio e uma situação constrangedora: abaixo da placa que indica “Área indígena”, uma mulher descalça, com uma criança pequena, olha com o olhar vago; ambas estão sentadas no chão. Ao lado delas, há uma

peessoa deitada coberta por uma manta, reforçando a ideia do frio e do desamparo. A mulher vende orquídeas, e sobre os tapetes aparentemente há frutos soltos e embalados.

A presença de pessoas indígenas nas ruas da cidade de Porto Alegre impacta não indígenas, que estranham a cultura do outro. O impacto e o estranhamento se refletem nos indígenas, que se veem constantemente obrigados a se mudarem de lugar para evitar conflitos, ou seja, se mudam sem querer. Presenciam a destruição de suas casas e as casas de reza também.

FIGURA 19. Obra *Casa de Reza 01*, de Xadalu Tupã Jekupé + Karai Tatandy + Karai Mirim, 2019, Porto Alegre, pintura, costura sobre lona usada em barracas de acampamentos indígenas de beira de estrada, 320 cm x 160 cm



FONTE: imagem publicada em Dasartes (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

FIGURA 20. Obra *Casa de Reza 01*, de Xadalu Tupã Jekupé + Karai Tatandy + Karai Mirim, 2019, Porto Alegre, pintura, costura sobre lona usada em barracas de acampamentos indígenas de beira de estrada, 320 cm x 160 cm



FONTE: imagem publicada em Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

Não à toa, as figuras 19 e 20 representam as casas de reza em pinturas em costura sobre lona de barracas de acampamentos indígenas erguidas à beira das estradas. Xadalu Jekupé reproduziu o relato de um cacique que comenta a importância das lonas.

A vida aqui é muito difícil. Estamos à margem e encurralados entre a cerca e a estrada. Eu sou cacique aqui, meu nome é Karai Mirim. Sou cacique de uma aldeia que ainda não tem nome. A primeira coisa quando chegamos aqui e quando se chega a um acampamento é a construção de casas. A matéria-prima é a lona. A lona preta. A lona dos acampamentos à beira de estrada. É ela que abriga nossos sonhos e sustenta nossa lealdade. E mostra a nossa resistência e nossa esperança de que há de haver um bom lugar para morar (Dasartes, 2022, on-line).

Não se sabe quantas vezes essas pessoas se mudaram para darem lugar aos investimentos dos não indígenas. É sabido que grandes comerciantes — nem todos, é claro — são “latifundiários da cidade”: desejam terras e mais espaços para ampliarem seus negócios. Nessa loucura, ignoram tudo sobre a outra sociedade que estão dismantelando. A certeza que se tem é a da dor da perda em todos os sentidos; do recomeço — muitas vezes longe de suas origens; do que fica para trás — as histórias e os lugares onde antepassados foram enterrados; e a resistência para se manterem vivos pelo lugar. Não por acaso, Xadalu Jekupé adentra o espaço natural, o ambiente, a cultura e a tradição desse povo e com sua obra e seu corpo habita o espaço no trânsito entre cidade e aldeia. Ele o faz na série a seguir: os trabalhos de “Fauna guarani” (figura 21–4).

FIGURA 21. Série “Fauna guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2018, Porto Alegre, RS, adesivo e bambu



FONTE: Prêmio Pipa (2018, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

“Fauna guarani” é representação de uma diversidade de animais e aves. Na figura 21, a obra está exposta em uma galeria com uma parede branca repleta de peixes amarelos, onças, macacos, tatus, sapos, corujas, antas, quatis, urubus. São animais sagrados e incorporados nas esculturas de madeira. Em “tom neon, surgem como uma aparição. Acendem a luz da visão para termos contato com o sublime, pois na cosmologia guarani, cada animal possui um ser divino dentro de si” (Zimovski, 2017, p. 90). Esses bichos, na cidade, mostram desequilíbrio entre homem e meio ambiente. São os mesmos animais que os indígenas vendem nas ruas. No centro da sala há uma arapuca, a armadilha de pegar passarinho, feita de bambu (mas não só). No conjunto, Xadalu Jekupé mostra a importância da preservação e tenta despertar a consciência das pessoas quanto a se cuidar da natureza; sobretudo, sugere que bichos e homens deixaram de se harmonizarem. Nas figuras seguintes, as aves se libertaram e voaram para a mata (figura 22), onde se entrelaçaram à vegetação junto ao artista, ou nas ruas de qualquer cidade do mundo (figuras 23 e 24). Afinal, são animais sagrados.

FIGURA 22. Série “Fauna guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2018, fotografia



FONTE: imagem publicada em *Correio do Povo* (2023, on-line) — fotografia: Bruno Alencastro

FIGURA 23. Série “Fauna guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2018, Firenze, Itália, adesivo



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

FIGURA 24. Obra *A Fauna guarani invadiu a cidade*, Xadalu Tupã Jekupé, 2018, Porto Alegre, RS, lambe-lambe



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Fábio Pinheiro

A figura 25 traz a instalação *Limpeza espiritual colonial*, criação forte, dolorosa. Registra a partida de seres inocentes. A obra exibe duas toras de eucalipto; entre elas, fios de arame farpado criam uma cerca onde se colocam roupas de crianças indígenas junto com seus nomes espirituais.

FIGURA 25. Obra *Limpeza espiritual colonial*, Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, arames farpados, roupas de crianças guarani mbya, tora de eucalipto, pintura sobre algodão cru, 110 cm x 200 cm



FONTE: Dasartes (2023, on-line) — fotografia: divulgação Dasartes

A instalação convida à reflexão, pois a cerca farpada parece dizer “não encoste em mim”, limita até onde o outro pode chegar. As roupas de meninos e meninas ficam presas nas farpas, com seus nomes impressos nas camisetas ou em uma placa presa na cerca. Há sobrenomes iguais, mostrando que a rasgadura foi dupla naquele lar. Com efeito, Xadalu Jekupé (2019, on-line) salientou sua leitura e seu questionamento sobre a situação nos termos a seguir.

É sobre essa relação, essas fronteiras que o homem branco tenta criar. Essa cerca tenta separar classes, o lado étnico, a verdade. Essa cerca tenta contar outra história, pois existem diversas histórias, mas o homem branco sempre escolheu a história que queria contar. Hoje, as comunidades estão reduzidas, perto de lavouras do agronegócio, respirando veneno e lutando e resistindo contra a entrada feroz dos costumes ocidentais dentro da comunidade. A cerca que rodeia as aldeias ameaça, assusta, amedronta. Essa cerca serve para impedir que a comunidade acesse uma terra que foi dela. Esse tipo de separação tenta fazer essa limpeza que o homem ocidental acredita, é sua maneira de apagar a história, reduzir, humilhar até fazer “Subir para a morada celestial rasgando a alma sem nenhuma gota de sangue”. São roupas recolhidas de crianças indígenas junto a seus nomes espirituais de crianças, pois são a fonte da felicidade. Então essa provocação das camisetas de crianças nas cercas com seus nomes celestiais confronta essa limpeza colonial com o lado espiritual.

A cerca artística existe física e mentalmente entre as pessoas, em diferentes povos do país. Os meios de comunicação mostram conflitos entre indígenas e fazendeiros; povos indígenas sendo encurralados dentro do seu habitat, reduzidos a pequenos espaços. Cito três casos diferentes e de períodos distintos que exemplificam o que acontece com os indígenas de qualquer etnia em qualquer parte do país.

1. O documentário *O povo do canto — Maxakali*. Direção de Marcelo Brum. Curta-metragem, Minas Gerais, 2013, 21 min.: “O povo Maxacali, poucos conhecidos, vivem no norte de Minas Gerais, próximos à fronteira com a Bahia, em três terras indígenas, sendo duas delas separadas por um corredor de fazendas e áreas urbanas” (cf. Povos do Brasil, 2019, on-line).
2. O texto “Krenak” — “Os Krenak são os últimos Botocudos do Leste, vítimas de constantes massacres decretados como ‘guerras justas’ pelo governo colonial. Hoje, vivem numa área reduzida reconquistada com grandes dificuldades” (cf. Povos indígenas no Brasil, dez. 1998, on-line).
3. A reportagem de Liana Coll e Tote Nunes (2022, on-line), onde se lê isto: “A liderança indígena Valdelice Veron pede socorro. Porta-voz da Aty Guasu (Grande Assembleia dos Povos Guarani-Kaiowá), ela denuncia que

pistoleiros, latifundiários e forças policiais em conluio têm assassinado indígenas sistematicamente na cidade de Amambai, região de Ponta Porã, no Mato Grosso do Sul”.

Em qualquer período da história, os povos indígenas sofrem hostilidades e ameaças de pessoas com interesses em suas terras. O poder e o dinheiro, para alguns, valem mais do que as vidas de todas as espécies. Nesse sentido, Xadalu Jekupé se vale da arte para denunciar tal conduta tendo em vista os Guarani Mbyá. Sua arte e reflexão devem ser usadas em qualquer lugar do planeta, para conscientizar e mudar atitude antes os povos indígenas; cabe lembrar que já se vão mais de quinhentos anos de luta pela sobrevivência. Fala-se de políticas públicas e dos políticos que as defendem, porém o tempo passa, e muito permanece na promessa. Mas não se deve parar de lutar nem de denunciar e investigar a realidade, sobretudo as condições em que vivem. É para esse sentido que converge a obra seguir, que mostra crianças da aldeia Guaiviry e revela um pouco de como vivem.

FIGURA 26. Obra *Aldeia Guaiviry*, crianças kaiowá, 2020, Mato Grosso do Sul



FONTE: Fian Brasil (2023, on-line) — fotografia: Fernanda Menna

A imagem da figura 26 traz um sentido especial: são as crianças guarani-kaiowá que demonstram saber como se protegerem dos invasores segurando pedaços de paus nas mãos e unidas. Fui levada pelas obras de Xadalu Jekupé a entrar nesse lugar antes de apresentar o artista e suas obras no espaço da aldeia. Na formação que recebem primeiramente, se aprende a sobreviver. Essa realidade decorre da desigualdade social vivida pelas crianças em lugares diversos do país, num mundo em que seria desnecessário conviver com amor, respeito e sem violência.

Nesse sentido, “Desenvolvimento marginal” (figuras 27 e 28) são retratos e sobreposição sobre cartazes recolhidos nas ruas; ressignificam a imagem dos seres invisíveis numa chapa de raio X, complementando com o grafite sobre a fotografia. Na altura dos olhos, a imagem em tamanho menor do ser invisível, insiste em tornar-se visível e resistir aos apagamentos contemporâneos. A obra chama atenção para o olhar que observa o espectador. As janelas da alma procuram por almas que aceitem caminhar, ouvir e se transformar, num hibridismo de técnicas artísticas e culturas que se atravessam e coabitam suas tensões e contradições.

As obras de “Invasão colonial — meu corpo nosso território”, nas figuras 29 e 30, retratam a invasão das terras indígenas Guarani Mbyá por milícias armadas. Chegavam apontando armas, ameaçando e atirando para forçar a saída dos indígenas de suas terras. Xadalu Jekupé (2019, on-line) recontou, como na passagem a seguir, o que disse o Karai Mirim (cacique Timóteo) ao ser ameaçado numa dessas invasões.

Não me importa que vocês apontem essas armas para mim, pois qualquer um pode fazer isso contra mim, sou pobre não tenho mais nada e estou nessa situação, mas o que eu queria mesmo era ver se você consegue apontar a arma para aquilo que eu acredito, aí sim eu queria ver se você teria forças para apontar para o trovão, o sol, o vento, a chuva [...] Isso você nunca vai conseguir. Nunca!

Os indígenas frequentemente sofrem ataques, porque em qualquer lugar que estejam sempre haverá alguém que deseja suas terras. Para eles, somente nas cidades celestiais não sofrem interferências; é o lugar de onde vieram e aonde voltarão após a morte. Acreditam que a resistência que os mantém vivos é a proteção de Nhanderu, o deus, o criador.

FIGURA 27. Obra *Desenvolvimento marginal*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, pintura, colagem, cartazes publicitários recolhido das ruas, impressão chapa raio X sob caixa de luz, raspagem, 130 cm x 80 cm



FONTE: Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: divulgação Instituto Pipa

Com efeito, a fotografia que dá origem às instalações apresenta o povo indígena — crianças e adultos — protegido por coletes à prova de bala e onde se lê o nome da aldeia “Guarani Mbyá”. Estes podem até ser proteção para o peito e o corpo, mas não o seriam para a agressão psicológica; não protegem a mente de tantos ataques conturbadores. Nesse caso, a proteção vem das rezas e lutas diárias pela sobrevivência.

FIGURA 28. Obra *Desenvolvimento marginal*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, pintura, colagem, cartazes publicitários recolhido das ruas, impressão chapa raio X sob caixa de luz, raspagem, 130 cm x 80 cm



FONTE: Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: divulgação Instituto Pipa

FIGURA 29. Série “Invasão colonial — meu corpo nosso território”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, fotografia e manipulação digital impressão sobre papel 960 cm x 160 cm



FONTE: imagem publicada em Facebook (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

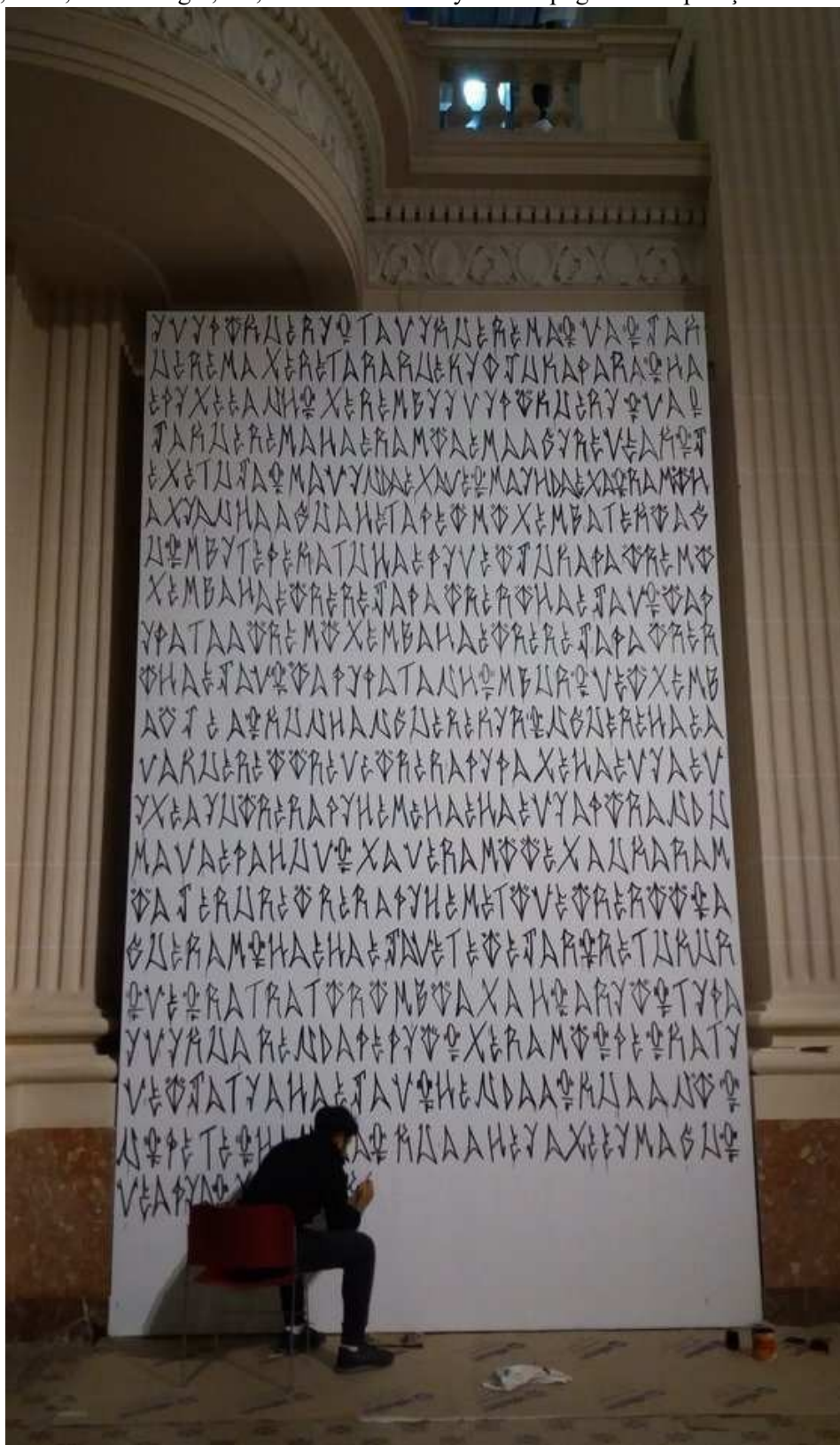
FIGURA 30. Série “Invasão colonial — meu corpo nosso território”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Rio de Janeiro, RJ, fotografia, impressão em tecido



FONTE: imagem publicada em Desartes (2023, on-line) — fotografia: Desartes

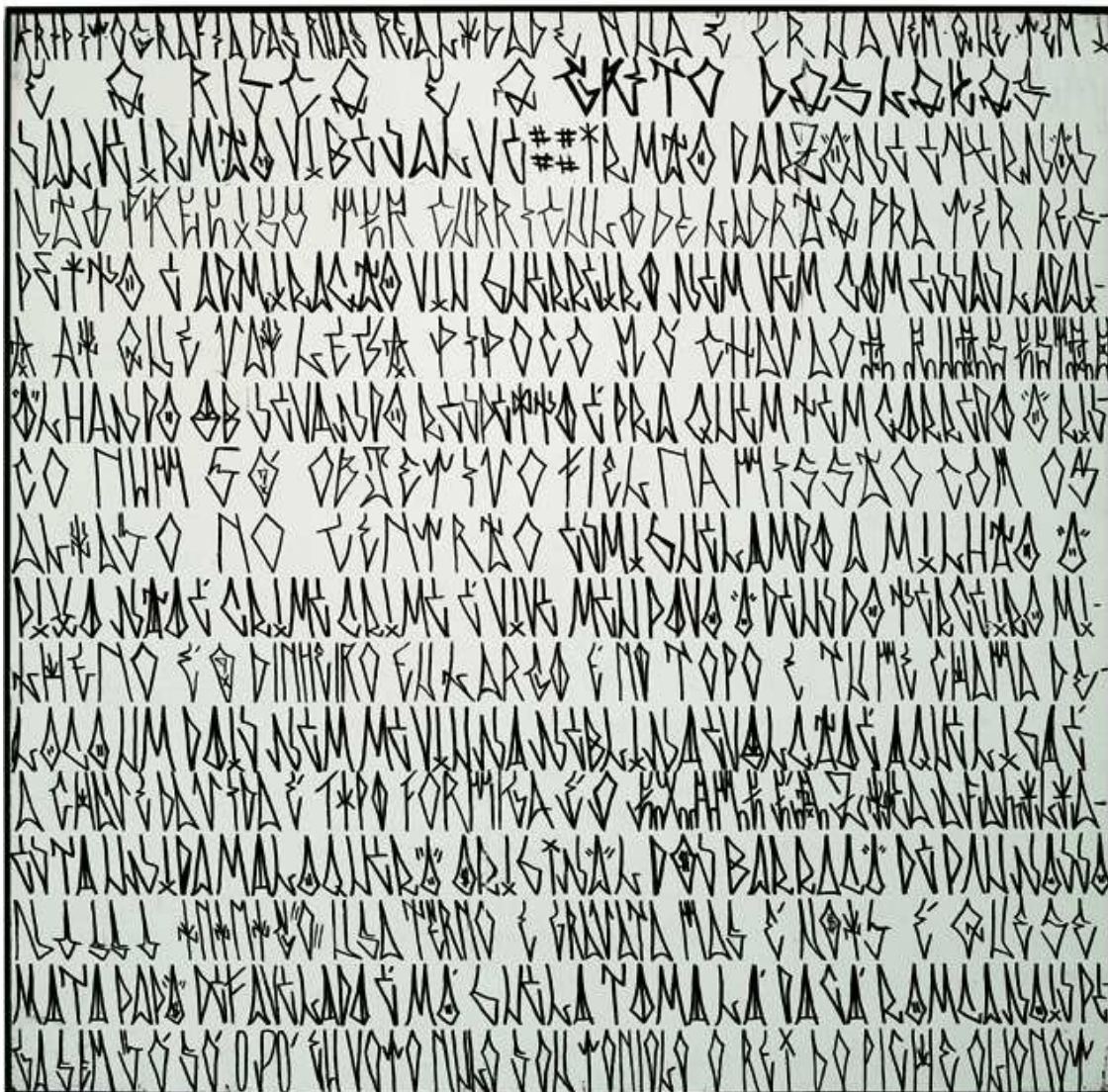
Em *Arqueologia do presente* (figura 31) e *Kriptografia das ruas* (figura 32), Xadalu Jekupé apropria de textos como referência à sua ancestralidade Guarani Mbya. Numa linguagem da rua, com tipografias de pixação, mistura fragmentos da cidade na sua poética. A escrita de rua vem para os quadros, trazendo os textos dos indígenas em cores neutras e variando a dimensão do suporte. Passado e presente se fundem na condição de referência simbólica e cultural. Em *Espaço, arte e resistência na cultura guarani* (figuras 33 e 34), o artista traz os anciões da aldeia, alguns portando a ferramenta de trabalho ou o protetor espiritual. Nas obras, as pessoas mais velhas destacam a dimensão do tempo de luta pela liberdade. Grafismos compõem a arte no fundo dos cartazes, estampados com palavras de resistência e o nome da etnia. O artista conecta a realidade da aldeia ao urbano.

FIGURA 31. Obra *Arqueologia do presente* — série “Elementos urbanos”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, texto Guarani Mbya com tipografias de pixação 5 m x 3 m



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Luisa Priebe

FIGURA 32. Obra *Kriptografia das ruas*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2016, Porto Alegre, RS, caneta posca sobre madeira 110 cm x 110 cm



FONTE: imagem publicada em Docplayer (2023, on-line) — fotografia: Xadalu Jekupé

FIGURA 33. Exposição “Espaço, arte e resistência na cultura Guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, São Paulo, SP, cartaz digital



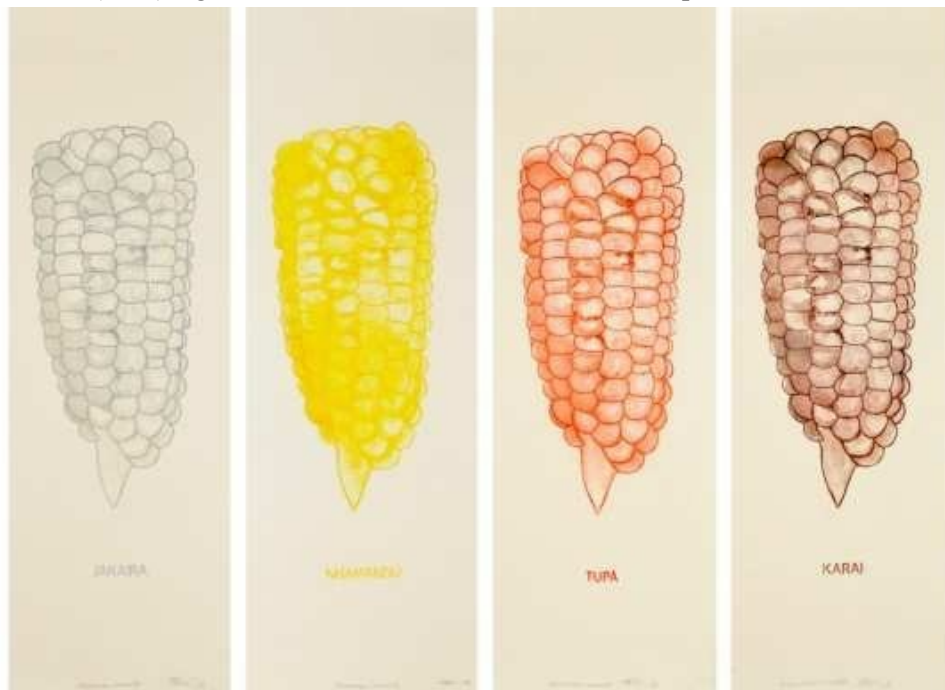
FONTE: imagem publicada em Facebook (2023, on-line) — fotografia: Luísa Priebe

FIGURA 34. Exposição “Espaço, arte e resistência na cultura Guarani”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2018, Porto Alegre, RS, colagem digital



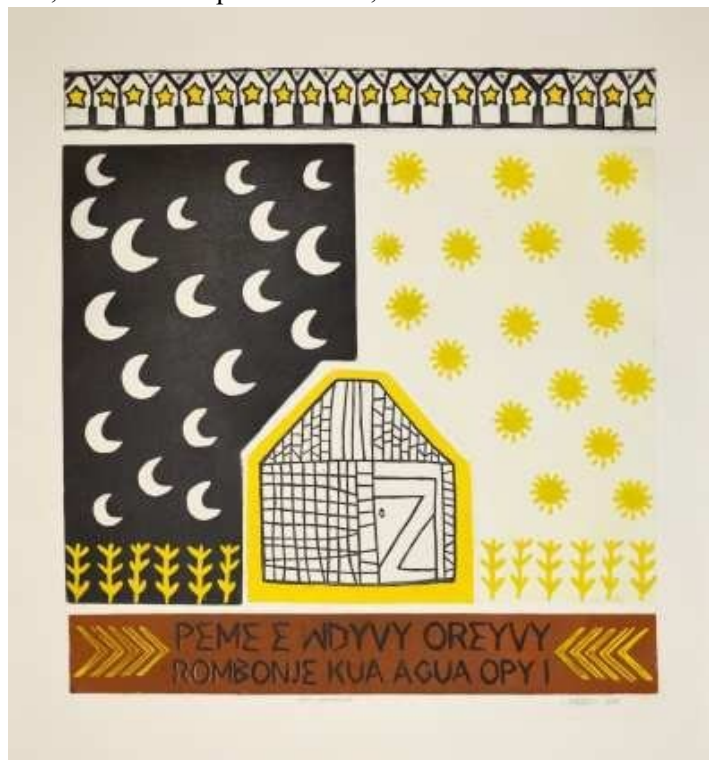
FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Luisa Priebe

FIGURA 35. Série “Cosmovisão/Nhemongarai”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, água-tinta (lavis), água-forte e carimbo, 82 cm x 31 cm cada parte



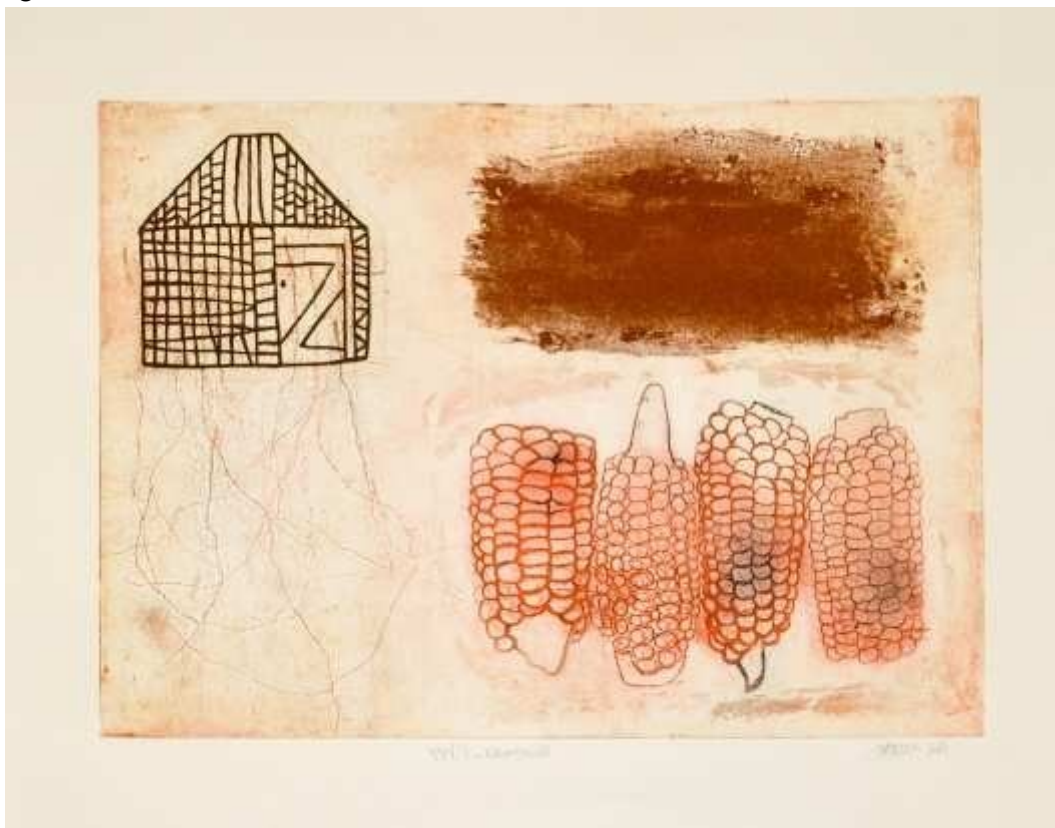
FONTE: imagem publicada em Instituto Iberê Camargo (2023, on-line) — fotografia: Gustavo Possamai

FIGURA 36. Série “Cosmovisão/Opy’i”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, água-tinta, água-forte, relevo e nanquim amarelo, 56 cm x 54 cm



FONTE: imagem publicada em Instituto Iberê Camargo (2023, on-line) — fotografia: Gustavo Possamai

FIGURA 37. Série “Cosmovisão/ Yvi’i”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, água-forte, verniz mole e terra, 38 cm x 51,5 cm



FONTE: imagem publicada em Instituto Iberê Camargo — fotografia: Gustavo Possamai

FIGURA 38. Série “Cosmvisão/Avaxi Ete”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, fotografia



FONTE: imagem publicada em Facebook (2023, on-line) — Fotografia e vídeo: Tiago Bortolini de Castro e Dione Xadalu

FIGURA 39. Obra *Zona trans*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, acrílica sobre papel, 160 cm x 55 cm cada milho — 14 milhos



FONTE: imagem publicada em Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: Gustavo Possamai

A série “Cosmovisão” (figuras 35–9) surgiu de imersões de Xadalu Jekupé em meio aos Guarani Mbya do Brasil e da Argentina. Segundo o artista, ele escuta “os sábios em volta da fogueira com histórias da cosmologia guarani sobre deuses, animais mitológicos, dimensões, contos, sonhos”, as quais fazem “contraponto à maneira de vida contemporânea, que se encontram as aldeias nos dias de hoje” (Jekupé, 2021, on-line). Observa-se que, certo tempo atrás, todos na aldeia conheciam e participavam das escutas e que, nos dias atuais, isso está acabando. Anciões lutam para manter os costumes; mas novas fontes tecnológicas e outros atrativos estão transformando a vida na aldeia, apagando costumes e fazendo outros surgirem.

Exemplo de tradição nessa comunidade é o cultivo do milho, visto na figura 35. O artista utilizou a técnica da gravura em metal, de modo que o milho tem cores diferentes e representa espécies e deuses diversos. A figura 36, de uma gravura em metal e nanquim amarelo, traz a Casa de Reza com milho e terra (tal casa, conforme as fontes, está sendo trocada por espaços imobiliários). Na figura 37, a técnica foi a gravura em metal com verniz mole e terra. A figura 39, obra *Zona trans*, é uma pintura com tinta acrílica. A figura 38 mostra a aldeia Yjere (ponta do arado), sob a bênção do cacique Timóteo, cujas palavras Xadalu Jekupé (2021, on-line) reproduziu assim: “Nhanderu (deus) criou a alma, depois criou as palavras que jamais serão esquecidas (palavras verdadeiras) e logo após isso ele precisava de um corpo para poder colocar esses elementos, então ele criou o milho”.

Com efeito, o milho é sagrado para esse povo: é o alimento que liga o mundo espiritual ao físico. Através dele, se faz uma cerimônia chamada *Nhemongarai* (revelação), em que se descobre de qual cidade celestial veem as almas de uma pessoa e qual é a sua missão na terra, para depois voltar ao seu lugar de origem. Os indígenas dessa comunidade acreditam que as pessoas têm várias almas, várias reencarnações, e que cada uma tem missões a cumprir para resgatar seus débitos de outras vidas.

FIGURA 40. Vista da série “Antes que se apague: territórios flutuantes — ‘Apyka banco do pensamento’”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS



FONTE: imagem publicada em Arte Brasileiros (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

FIGURA 41. Vista da série “Antes que se apague: territórios flutuantes — ‘Apyka banco do pensamento’”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS



FONTE: imagem publicada em Arte brasileiros (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

FIGURA 42. Exposição “Apyka — banco do pensamento”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Parati, RJ, técnica mista, 200 cm x 200 cm x 200 cm



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Dalton Valério, Conrado Secassi, Luíza Saad, Ratão Diniz

FIGURA 43. Exposição “Apyka — banco do pensamento”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Parati, RJ, técnica mista, 200 cm x 200 cm x 200 cm



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) fotografia: Dalton Valério, Conrado Secassi, Luíza Saad, Ratão Diniz

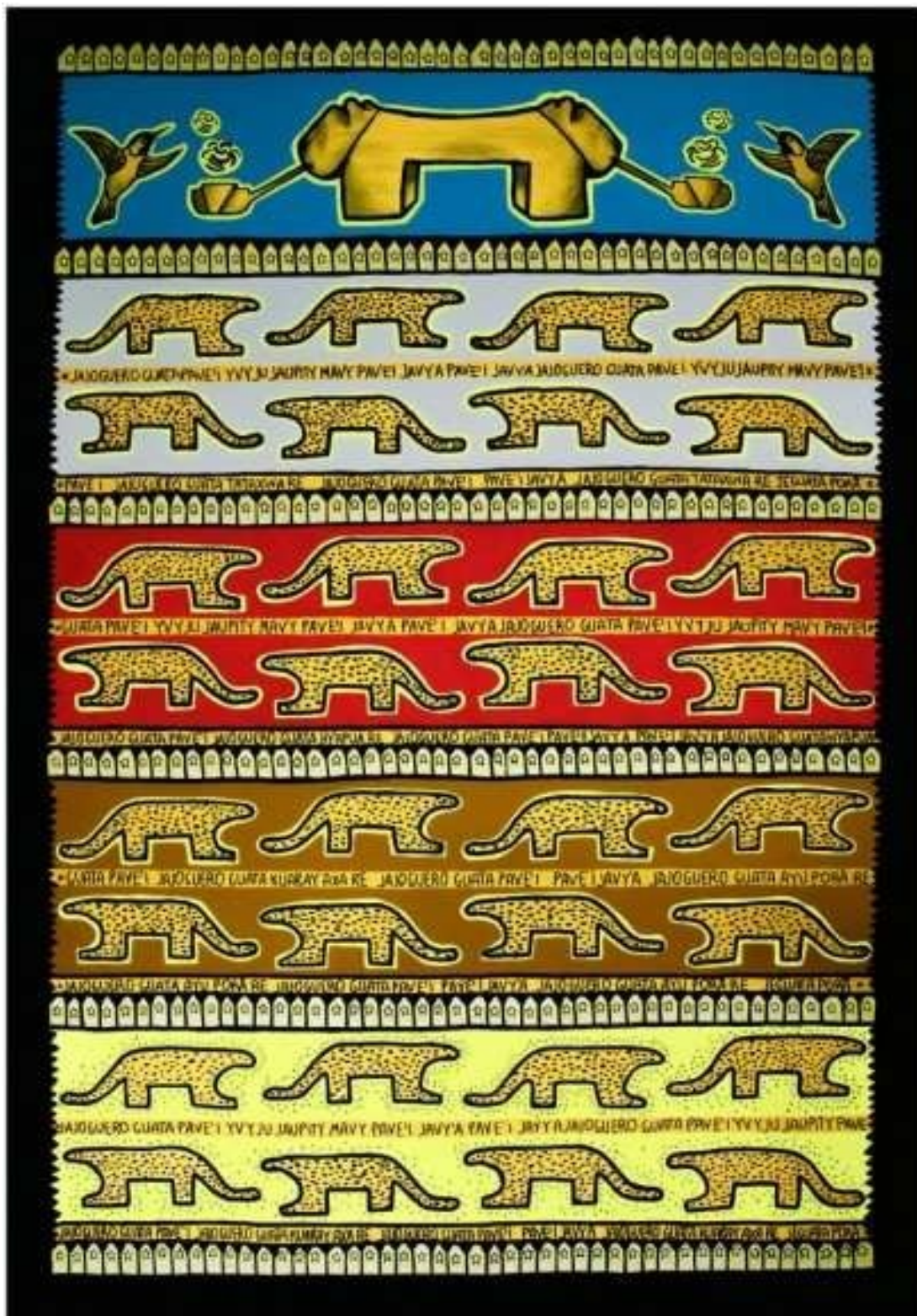
As figuras 40–3 contam a história da formação do mundo. O globo azul é a água; o marrom, a terra. Os animais tiveram contato com Deus e pensaram que podiam sê-Lo. Houve um grande castigo, de que surgiu o mundo atual. A onça é o deus indígena Papanhendé, que desce ao planeta água e faz virar terra as partes onde ela encosta. A terra começa a cair do céu e passa a flutuar sobre as águas, criando formas, que são as aldeias para eles.

FIGURA 44. Vista da série “Antes que se apague/territórios flutuantes — Mimbi Roka”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS,



FONTE: imagem publicada em Arte brasileiros (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

FIGURA 45. Obra *De volta pra casa*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2019, Porto Alegre, RS, pintura acrílica, 150 cm x 102 cm



FONTE: imagem publicada em Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

FIGURA 46. Obra *Ore yvoty ty* [o jardim guarani], de Xadalu Tupã Jekupé, 2021, Porto Alegre, RS, pintura, colagem de sementes sagradas Mbya Guarani, oxidação em metal, 120 cm x 100 cm



A obra *Jardim encantado* foi feita com as sementes sagradas, o que alude às calçadas do Rio de Janeiro em pedras portuguesas

FONTE: imagem publicada em Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

FIGURA 47. Obra *Tesouro do céu*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura sobre tecido, colagem e costura 170 cm x 140 cm



FONTE: imagem publicada em Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: divulgação Instituto Pipa

FIGURA 48. Obra *Jacy Kuaray*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 183 cm x 96 cm



FONTE: imagem publicada em Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

FIGURA 49. Obra *Tatá Piriri*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 200 cm x 120 cm



FONTE: imagem publicada em Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

Conta tal história que todos os animais falavam entre si e com Deus. O urubu tinha o domínio do fogo e comia tudo cozido; mas não passava o conhecimento do fogo aos demais. Então, os animais tiveram uma ideia. Para descobrirem como se acendia o fogo, o tatu se passou por morto; a abelha veio fazer a necropsia: entrou pelo nariz do tatu e saiu pela orelha; era a confirmação da morte. Os sapos observam tudo para aprender a acender o fogo. Visto que o urubu vivia mais próximo de Deus, este viu, nos olhos daquele, sua traição, por isso acabou com o primeiro mundo. A moral da história é: o urubu pagou pela traição: foi condenado a comer carcaças putrefatas, sempre à espreita da próxima morte.

FIGURA 50. Obra *Yvy Tenonde*, de Xadalu Tupã Jekupé, de 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 200 cm x 120 cm



FONTE: imagem publicada em Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

FIGURA 51. Vista da série “Antes que se apague: territórios flutuantes — Mimbi Roka”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 192 cm x 112 cm



FONTE: imagem publicada em Arte brasileiros (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

A obra da figura 51 mostra os cinco coqueiros que sustentam o céu. Visto que não existia terra, flutuavam. Enquanto os quatro maiores vivem nas quatro cidades celestiais, o menor vive na Terra, de onde emite energia para os demais. Isso traz sentido aos títulos e às obras — como na série “Antes que se apague: territórios flutuantes” (figuras 54–6).

FIGURA 52. Obra *Nhemongarai Opy'i*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura, 178 cm x 110 cm



FONTE: imagem publicada em Prêmio Pipa (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

FIGURA 53. Obra *Yvy Nhande Mba'e — A terra é nossa*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura



FONTE: imagem publicada em *Extraclasse* (2022, on-line) — fotografia: Douglas Glier Schütz

Xadalu Jekupé ocupa a catedral de Porto Alegre, construída sobre um cemitério indígena, segundo a pesquisa em meio aos indígenas. Em suas obras, “as cabeças simbolizam o triunfo da igreja sobre a cultura indígena, e elas sustentam a catedral de Porto Alegre” (Dasartes, 2022, on-line). É brutal saber que para se ter poder era preciso possuir a cabeça do adversário. Os costumes mudaram, mas não transformaram mentalidades. Embora não se corte mais a cabeça do outro, se criam situações em que lhe possuem o corpo físico e mental, em que o prendem por suas ideologias, sua forma de ver o mundo. “A cabeça abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir. Simboliza, igualmente, o espírito manifestado, em relação ao corpo, que é uma manifestação da matéria” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 151). Para o artista, “A obra desenterra essas cabeças e invoca esses espíritos para que se tornem presentes e ressignifiquem os espaços” (Dasartes, 2022, on-line).

FIGURA 54. Vista da série “Antes que se apague: territórios flutuantes”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura



FONTE: imagem publicada em Arte Brasileiros (2023, on-line) — fotografia: José Antônio Kalil

FIGURA 55. Obra *Nheru Nhe'ry — existe uma cidade sobre nós*, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Porto Alegre, RS, pintura e serigrafia, painel frontal, 380 cm x 280 cm; 400 cm x 500 cm (parede)



FONTE: imagem publicada em Arte Brasileiros (2023, on-line) — fotografia: Dasartes

Nas figuras 54 e 55, segundo o artista, a cabeça dourada é um tesouro perdido ou esquecido que foi encontrado. Os olhos amarelos mostram que o espírito permanece vivo. Em um pedaço de concreto está gravada a frase “Existe uma cidade sobre nós”; a

cor vermelha simboliza o sangue que circula em cada um de nós. O artista esclarece que todas as cidades são construídas sobre cemitérios indígenas, daí que a “obra é o espírito absoluto do espaço” (Dasartes, 2022, s. p.). Com o avanço das tecnologias, os territórios foram ocupados pelos não indígenas sem o conhecimento e sem respeitarem os lugares sagrados daqueles que já os habitavam.

A figura 56 mostra a cabeça projetada diversas vezes nas paredes de um casarão em Paraty, RJ. Para Xadalu Jekupé (2023), isso significa “colar cabeças pela cidade e invocar os verdadeiros espíritos do espaço que ainda vivem aqui”. Nessa instalação, as cores originais — dourado e vermelho — deram lugar ao azul, que é “a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até infinito, como diante de uma perpetua fuga da cor” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 107).

FIGURA 56. *Um novo amanhecer* — *Nhe Amba*, Xadalu Tupã Jekupé, 2023, Paraty, RJ, instalação com projeção de imagem



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Dalton Valério, Conrado Secassi, Luiza Saad, Ratão Diniz

A série “Antes que se apague: territórios flutuantes” é composta de dezenove obras, das quais catorze foram selecionadas para a mostra no Instituto Iberê Camargo 2022. A proposta era resgatar as memórias de Xadalu Jekupé, de sua mãe, avó e bisavó para não se deixar acabar a história do passado de um povo. A conexão é com a natureza e o rio gelado, que a avó atravessava em busca de alimento. A lembrança é a das noites escuras e das estrelas, da beleza de ver o sagrado cuidando do mundo. Com efeito, as figuras 57 a 59 são da série, cujo espaço agora não é mais o da cidade, e sim o da aldeia. Nesse lugar, se veem a capacidade e a clareza da mulher quanto a ter o que ela deseja, assim como a ter uma troca simbólica de culturas. O urbano se faz presente na aldeia por meio da tecnologia e das projeções em grande escala. São representações visuais das histórias do povo indígena no primeiro plano, com a fotografia representando a bisavó sentada à beira do rio, revelada em uma lona branca. Ela parece apreciar as águas que correm. O correr das águas é, também, o correr do tempo, levando uma cultura, um modo de viver e ser. Ela olha para o espectador, como se convidasse a ouvi-la, a vivenciar o lugar. No vídeo afim à imagem da avó, está a história da infância dela vivendo com seus avós e atravessando o rio, às vezes no colo deles para não tocar na água fria. Essa referência me fez voltar à minha infância, à vida de meus avós no meio rural; ou seja, penso que essas vivências são riquíssimas de detalhes e ensinamentos para uma vida.

FIGURA 57. Exposição “Antes que se apague/Territórios flutuantes”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2022, Alegrete, RS, imagem projetada na lona, rio e árvores



FONTE: imagem publicada em Dasartes (2023, on-line) — fotografia: Dasartes

FIGURA 58. Série “Antes que se apague/Territórios flutuantes”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2023, Parati, RJ, fotografia



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Dalton Valério, Conrado Decassi, Luiza Saad e Ratão Diniz

FIGURA 59. Série “Antes que se apague/Territórios flutuantes”, de Xadalu Tupã Jekupé, 2023, Parati, RJ, fotografia



FONTE: imagem publicada em Instagram (2023, on-line) — fotografia: Dalton Valério, Conrado Decassi, Luiza Saad e Ratão Diniz

Nas figuras 58 e 59, a mesma imagem foi projetada na copa de uma árvore à noite, trazendo um efeito enaltecedor para a bisavó e a avó. As luzes lembram as estrelas, das quais Xadalu Jekupé se lembrava como objeto de admiração das pessoas; é como se ele as tivesse colocado ao pé da imagem para que a admirassem. Assim, o artista faz uma homenagem à avó e às mulheres guerreiras desse país, demonstrando admiração e respeito pelo indígena que vislumbra a transformação.

Na série “Fauna guarani”, o artista alude a um encandear das luzes da visão para ter contato com o sublime que convida as pessoas a acenderem suas luzes. São imagens em que Xadalu Jekupé propõe a representação de sua família. Recorda sua infância e a de sua família na antiga terra indígena, em Alegrete. Lembra o rio Ibirapuitã, onde sua avó brincou quando criança, com os avós dela. “É neste rio que está o DNA da minha família, bisavó, trisavó e o barulho dessas águas que correm são histórias ali vividas que permanecem presentes até hoje” (Jekupé, 2022, on-line). Portanto, ele homenageia as mulheres da família com admiração e respeito.

“Territórios flutuantes” é um trabalho que mostra, em primeiro plano, as histórias dos povos indígenas. Na fotografia que representa a avó do artista — revelada em lona branca —, ela parece estar apreciando as águas que correm pelo rio; e parece olhar para quem a observa, como se convidasse a ouvi-la e a vivenciar aquele lugar. No vídeo *Antes que se apague — territórios flutuantes*, de 2022 (e que se relaciona com a imagem), a avó conta a história de infância vivida com os pais de seus pais e se recorda de, às vezes, atravessar o rio no colo da avó porque a água era fria demais para os pés e as pernas dela. Assim, a história dela destaca uma cultura, um modo de viver que, desde os primeiros contatos com os europeus, causou estranhamento. Ao ouvir sua avó, Xadalu Jekupé desempenha a função de valorizar um povo invisível para a sociedade e torná-lo aceito, respeitado em seu modo de viver.

As figuras 51–9 são da série “Antes que se apague: territórios flutuantes”. Aludem à criação do mundo, à ligação com o universo, à chegada dos seres vivos ou não a Terra. Conta-se que nesse tempo não havia luz solar nem lunar. O mundo era iluminado pela luz do coração das pessoas — que nos dias atuais está se apagando. (Em qual curva as pessoas terão perdido sua luz?). As obras são feitas de beija-flores resgatando a harmonia e o amor nas pessoas. A maioria é pintada, o que traz uma produção diferente do habitual do artista de rua. Ele se inicia na mitologia e passa ao

contemporâneo, de modo a marcar o passado caracterizado pela dizimação. Extinguiram-se com os antepassados muitos fatos sobre os povos indígenas; e, para não se apagar o que restou, as obras são registros voltados a gerações futuras; são também resistência, visibilidade e pertencimento ao local.

EPÍLOGO E COMEÇO PARA OUTRAS HISTÓRIAS

A experiência vai gerar outra experiência

— XADALU TUPÃ JEKUPÉ

Ao iniciar a pesquisa que redundou neste estudo, eu estava aflita quanto a encontrar solução para uma condição plurissecular: a invisibilidade e a resistência dos povos indígenas do Brasil. Com o tempo, meus estudos foram me situando; entendi que mudar a situação é tarefa extensa e para muitas pessoas. Não se altera facilmente uma condição tão arraigada. A mim, então, cabia me juntar a outras pessoas desejosas da mudança e que já fazem sua parte quanto a transformar o que nos inquieta.

Dentre essas pessoas, reconheci e conheci Xadalu Tupã Jekupé: um mestiço que faz da arte — da sua arte — um ato político e social. Ele denuncia a invisibilidade dos povos indígenas na cidade de Porto Alegre, RS; e tenta impactar as pessoas nas ruas, que são seu museu, sua galeria, seu contexto, seu lugar de reivindicar a existência plena dos povos indígenas. Assim, estabeleci o objetivo de desenvolver uma produção textual orientada por um referencial teórico e artístico em que se pudesse assumir a resistência e a invisibilidade dos povos indígenas como conteúdo para o ensino escolar de Arte. Num estudo de caso, procurei entender a invisibilidade e resistência na forma em que são pensadas por Xadalu Jekupé; compreender se ele vê, sente, pensa e age através de suas obras de arte.

O destaque a tal artista considerou sua posição de porta-voz de seu povo, aquele que busca as angústias na aldeia e as traduz mediante a expressão da arte. Expondo ao mundo como são tratados e como devem ser ouvidos, como são vistos e como devem ser respeitados os povos indígenas, ele caminha pela construção de sua arte — espaço em que fui me situando. Eu precisava saber como usar suas obras em minhas aulas, de que modo utilizar um histórico muitas vezes não explícito com a finalidade de transformar a percepção, o olhar e a sensibilidade das pessoas relativamente aos povos indígenas.

Em cada série de trabalhos que o artista fez, a temática trouxe algo para se explorar no ensino de arte. Na “Fauna guarani”, é a harmonia entre homem e cuidado com a natureza; ou seja, o saber ouvir o universo para nele viver em harmonia. Nos tempos atuais, é gritante a importância de aprender a cuidar do planeta; e os indígenas sabem como fazer isso: sabem usar a vegetação, os animais e o solo para viverem; alimentam-se, fazem arte e utensílios de casa, num trabalho que protege o meio ambiente: a casa deles. É uma cosmovisão pertinaz à maioria dos alunos a quem leciono. Há indígenas e afro-brasileiros, colombianos e venezuelanos, bengalis e árabes... Nesse sentido, dialogar com a ancestralidade do alunado propõe o respeito às diferenças. Com efeito, com “Seres invisíveis”, o artista oferece condições para se procurar o potencial de cada aluno nas artes; para destacar, visibilizar e valorizar; para que se sintam reconhecidos. Portanto, a cada série, o artista oferece inúmeras possibilidades de se explorarem, com os estudantes, novos olhares e novas percepções de quem são, de fato, os povos indígenas no Brasil.

Nessa perspectiva, consolidar este estudo exigiu pesquisar o processo de criação do artista e o uso de suas obras para se reivindicarem mudanças na sociedade. Apliquei a análise iconológica, descrevendo as imagens para entender tal processo. As obras convidam a se conhecer a história dos indígenas do extremo sul. Alguns fatos já se perderam, e as obras de Xadalu Jekupé reapresentam essas histórias — a vida pretérita daquele povo. As histórias são canalizadas pelo sagrado: a cosmologia, em que entram os animais, as pessoas e a harmonia eles. Nos tempos atuais, a ambição imobiliária aumentou, o que fez com que os indígenas fossem morar às margens da cidade; nalguns casos, sem que houvesse preocupação séria com suas condições de vida aí. (Antes, o que houve foi hostilidade, como a do tratamento dado a Galdino, o pataxó assassinado a fogo em Brasília por filhos da elite política.).

Portanto, Xadalu Jekupé faz uma reocupação simbólica do Centro de Porto Alegre no intuito de dar visibilidade às pessoas que nunca deixaram de estarem ali. As obras serviram à lógica do estudo de caso, mas em diálogo com outros ativistas: Ailton Krenak, Daniel Munduruku, Denilson Baniwa, Jaider Esbel, Zulma Palermo, Joaquim Barriendos, Alan Beserra (Alan Oju), Ana Paula Mancini e Marta Coelho Troquez e outras vozes ativas no debate encampado os.

Contudo, o caminhar da pesquisa projetou Xadalu Jekupé como agente-chave de uma ação social, política e cultural de relevância entre povos indígenas e não indígenas. Suas obras reivindicam o reconhecimento da existência desses povos e de suas demandas. Ao mesmo tempo, se abrem à produção de conhecimento, esclarecimento e conscientização, via reflexão e diálogo. São diversas as possibilidades de se abordarem as obras em disciplinas que não só a Arte, a exemplo da História, que pode ser conhecida pela perspectiva de um descendente direto de povos indígenas, e não por uma pessoa que nem sequer vivenciou a experiência da vida indígena. As obras do artista mestiço constituem uma produção potente que vai muito, mas muito além dos enfoques aqui apresentados como fomento de novos estudos e aprofundamentos do compromisso social e educacional do ensino de arte.

Referências

ABREU, S. R.; PENZO, V.; SOUSA, P. C. A.; PAES, P. C. D.; GABORIM-MOREIRA, A. L. I.; SANTINHO, G. D. S.; SILVA, D. A. América Latina, Presente! Fundamentos do ensino da arte latino-americana. In: ANTONINI, P. C.; ABREU, S. R.; FERNANDES, V. L. (Org.). **Percursos na formação em arte: abordagens e reflexões epistemológicas**. Campo Grande: ed. UFMS, 2022, v. 1, p. 109–34.

ALOK. *Alok on Global Citizen Live Amazon (Amazônia)*. **Youtube**, 26 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3GIGj6j3SFU>. Acesso em: 4 fev. 2022.

BANIWA, Denílson. Alvos vivos. **Behance.net**. 10 out. 2017. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/57618905/Alvos-vivos>. Acesso em: 4 fev. 2023.

BANIWA, Denílson. [Falas de intervenção]. In: BANIWA, Denílson; SÁ, Lucia; GODOY, Patrícia Bueno; PUCCI, Magda. Artes indígenas: apropriação e apagamento. Mesas 11 e 12. **1922: modernismos em debate**. Instituto Moreira Sales. São Paulo, 30 ago. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J-E8rfXjqoY&t=1213s>. Acesso em: 4 fev. 2023.

BANIWA, Denílson. [Falas de intervenção]. BANIWA, Denílson; KOGUT, Sandra; MONTEIRO, Pedro Meira. **De olho no mundo com Denilson Baniwa**. Brazil LAB at Princeton University, on-line. July 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JeSkKQvP8dw&t=15sBrazil>. Acesso em: 4 de fev. 2023.

BARBOSA, Elisângela D. **A questão indígena Raposa/Serra do Sol na mídia escrita: do estereótipo ao racismo**. 2010. 152 f. Dissertação (mestrado em Língua Portuguesa) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/14168>. Acesso em: 4 fev. 2023.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, Dossiê: Giro Colonial, Foz do Iguaçu, PR, Parte 1: artes visuais, arquiteturas e alteridades, v. 3, n. 1, p. 38–56, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/issue/view/188>. Acesso em: 4 fev. 2023.

BRASIL. **Decreto n. 3.551**, de 7 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 4 fev. 2023.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta de achamento do Brasil**. Campinas: ed. Unicamp, 2021.

CENTRAL DE CONTEÚDO UNIDADE TUA RÁDIO. **Exposição “Xadalu — elementos urbanos”**. Caxias do Sul, RS, 2 jul. 2016. Disponível em: <https://www.tuaradio.com.br/noticias/cultura/02-07-2016/exposicao-xadalu-elementos-urbanos-em-caxias-do-sul>. Acesso em: 5 fev. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, Rodrigo Durão. Novo grupo indígena isolado é identificado na Amazônia e já corre risco de extinção. **Brasil de Fato**, São Paulo, SP, 1º fev. 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/02/01/novo-grupo-indigena-isolado-e-identificado-na-amazonia-e-ja-corre-risco-de-extincao>. Acesso em: 4 fev. 2023.

COLL, Liana; NUNES, Tote. **Alvo de genocídio, povo Guarani-Kaiowá pede socorro**. Portal da Universidade Estadual de Campinas, 29 jul. 2022. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/noticias/2022/07/29/alvo-de-genocidio-povo-guarani-kaiowa-pede-socorro>. Acesso em: 10 fev. 2023.

DASARTES. Xadalu Tupã Jekupé, n. 116, 15 fev. 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/xadalu-tupa-jekupe/> Acesso em: 4 fev. 2023.

DEMIER, Allan; PACHECO, Ana Claudia M. A invisibilidade da cultura indígena brasileira no espaço geográfico. In: CONGRESSO DE GEOGRAFIA, 7º, 2014, Vitória, ES. **Anais [...]**, Vitória, Associação dos Geógrafos Brasileiros, ago. 2014, p. 1–10. Disponível em: http://www.cbg2014.agb.org.br/resources/anais/1/1404435781_ARQUIVO_artigoallancbg.pdf. Acesso em: 4 fev. 2023.

DUARTE. André Luiz B. Contato, Políticas e Estratégias. In: PINHEIRO, Benerval; CAMARGO, Clarice C. O.; MANO, Marcel (org.). **Culturas e histórias dos povos indígenas no Brasil: novas contribuições ao ensino**. Uberlândia: RB Gráfica Digital Eireli, 2015, p. 165–87.

INSTITUTO LING. **Aprendendo arte com o coração: conheça a história de Xadalu**. Porto Alegre, 6 jul. 2022. Disponível em: <https://institutoling.org.br/explore/aprendendo-arte-com-o-coracao-conheca-a-historia-de-xadalu>. Acesso em: 4 fev. 2023.

INSTITUTO LING. **Conversa sobre a exposição “Antes que se apague: territórios flutuantes”**, de Xadalu Tupã Jekupé. Porto Alegre, 12 maio 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fd4EiNs0a2U>. Acesso em: 7 maio 2023.

INSTITUTO LING. **Uma experiência compartilhada**: Ateliê de Gravura da Fundação Iberê. Porto Alegre. Disponível em: <https://institutoling.org.br/exposicoes/uma-experiencia-compartilhada-atelie-de-gravura-da-fundacao-ibere>. Acesso em: 4 fev. 2023.

INSTITUTO INCLUSARTIZ. **Xadalu Tupã Jekupé**. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://inclusartiz.org/inclusart-residentes/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

JEKUPÉ, Xadalu Tupã. [Publicação em mídia social]. **Facebook**. 4 out. 2015. Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1134991926515579&set=pb.100000143476484.-2207520000>. Acesso em: 8 fev. 2023.

JEKUPÉ, Xadalu Tupã. Website oficial. Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://www.xadalu.com/>. Acesso em: 4 fev. 2023.

JEKUPÉ, Xadalu Tupã. Invasão Colonial meu corpo nosso território. **Facebook**. 29 out. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2463809887072358&type=3>. Acesso em: 5 fev. 2023.

JEKUPÉ, Xadalu Tupã. **Episódio misturados**. Direção e roteiros: Luiz Alberto Cassol; Ricardo Almeida; Richard Serraria Produção Ricardo Almeida. **Youtube**. Websérie. 26'17". 2020. Disponível em: <https://youtu.be/rjpkTKOMtI8>. Acesso em: 5 fev. 2023.

JEKUPÉ, Xadalu Tupã. Novos artistas da arte contemporânea. Canal Cultura. **Instagram** (perfil). 22 maio 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cd3Sa8IOUj6/>. Acesso em: 8 fev. 2023.

JEKUPÉ, Xadalu Tupã. Movimento urbano. **Instagram** (perfil). Disponível em: https://www.instagram.com/xadalu_movimento_urbano/. Acesso em: 4 fev. 2023.

JEKUPÉ, Xadalu Tupã. “Antes que se apague: territórios flutuantes”. **Instagram**. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ChiY4Ssu632/> Acesso em: 8 fev. 2023.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Aykakyri Tama**: eu moro na cidade. São Paulo: Jandaíra, 2018.

KARAI, Mburuvixá Tenondé Cirilo. [Testemunho]. **Xadalu**. Disponível em: <https://www.xadalu.com/>. Acesso em: 1º nov. 2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUBEO, Raquel. Falar dos corpos indígenas é falar da história do Brasil. Entrevista concedida a Katia Marko. **Brasil de Fato**, RS, 21 mar. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/03/21/falar-dos-corpos-indigenas-e-falar-da-historia-do-brasil-diz-ativista-do-rs>. Acesso em: 4 fev. 2023.

JESUS, Zeneide R. Povos indígenas e história do Brasil: invisibilidade, silenciamento, violência e preconceito. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA — Anpuh, 26º, 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2011, p. 1–14. Disponível em:

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300935234_ARQUIVO_PovosindigenasehistoriadoBrasil.pdf. Acesso em: 19 jun. 2021.

LARROSA, Jorge; SCLIAR, Carlos. **Experiencia (y alteridad) em educación**. 8ª ed. Rosario: Sapiens, 2009.

LAGROU, Els. Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte, 61, Resistências Poéticas: Arte, Crítica e Direitos Humanos, 2020, Itabuna, BA. **Anais eletrônicos**.

Itabuna, BA, São Paulo: ABCA, nov. 2020, p. 67–74. Disponível em:

https://issuu.com/abcainforma/docs/jornada_abca_2020. Acesso em: 4 fev. 2023.

LIMA, Glaura T. N.; MORI, Robert. Caiapós, Araxás, Bororos, Geralistas... Conflitos revelados, identidades e memórias construídas no sertão da Farinha Podre nos Séculos XVIII e XIX. **Caminhos da História**, Montes Claros, MG, v. 17, n. 1, n. 2, p. 217–37, 2012. Disponível em:

<https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/3275/3183>. Acesso em: 4 fev. 2023.

LOURENÇO, L. A. B. **A oeste das minas: escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista do Triângulo Mineiro (1750–1861)** [online]. Uberlândia: ed. UFU, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788570785169>. Acesso em: 15 out. 2023.

MANCINI, Ana Paula G.; TROQUEZ, Marta Coelho C. Desconstruindo estereótipos: apontamentos em prol de uma prática educativa comprometida eticamente com a temática indígena. **Tellus**, ano 9, n. 16, p. 181–206, jan.–jun. 2009. Disponível em:

<http://www.gpec.ucdb.br/projetos/tellus/index.php/tellus/article/viewFile/185/212>.

Acesso em: 4 fev. 2023.

MOTTA, Gabriela. Seres invisíveis. Xadalu (Dione Martins da Luz). **Paralelo 31**, 11 dez. 2018, p. 151–69.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970–1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012.

OFICINAS FibrALAB. Conhecendo a arte e história de Xadalu. Lab-Papel: invencionices artísticas. Direção Tiago Bortolini de Castro. Ministério do Turismo e CMPC. **Youtube**, 12 out. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/EJReIAmHcUg>.

Acesso em: 5 fev. 2023.

OFICINAS FibrALAB. Xadalu: estêncil. Lab-Papel: invencionices artísticas. Direção Tiago Bortolini de Castro. Ministério do Turismo e CMPC. **Youtube**, 20 nov. 2020.

Disponível em: <https://youtu.be/fl3bP8FMY98>. Acesso em: 5 fev. 2023.

OFICINAS FibraLAB. Xadalu: carimbo/sticker art. Lab-Papel: Invençionices artísticas. Direção Tiago Bortolini de Castro. Ministério do Turismo e CMPC. **Youtube**, 20 nov. 2020. 8'16''. Disponível em: <https://youtu.be/PfNWdIrp-MA>. Acesso em: 5 fev. 2023.

OLIVEIRA, Caroline; SETZ, Raquel. Jaider Esbell: arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo. **Brasil de Fato**. São Paulo, 3 nov. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/11/03/jaider-esbell-arte-indigena-desperta-uma-consciencia-que-o-brasil-nao-tem-de-si-mesmo#:~:text=Que%20as%20pessoas%20se%20manifestem,artista%20ao%20Brasil%20de%20Fato>. Acesso em: 4 fev. 2023.

OWERÁ KUNUMI MC. [Relato]. In: ALOK. *Alok on Global Citizen Live Amazon* (Amazônia). **Youtube**, 26 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3GIGj6j3SFU>. Acesso em: 4 fev. 2022.

PALERMO, Zulma. A opção decolonial como um lugar-outra de pensamento. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 2, p. 44–56, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/issue/view/189>. Acesso em: 10 nov. 2021.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Jesus Marmanillo. Descolonizar o urbano para ver o “outro”: ideologias, imagens e a invisibilidade indígena nas cidades médias. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 19, n. 46, Parte II: Imagem e Descolonização: imaginários plurais em movimento, p. 233–65, 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/85249/49072>. Acesso em: 4 fev. 2023.

POVOS DO BRASIL. **O povo do canto Maxakali**. Direção de Marcelo Brum. Curta-metragem. Minas Gerais, 2013. Disponível em: https://ufmt.br/povosdobrasil/index.php?option=com_k2&view=item&id=150:o-povo-do-canto-maxakali. Acesso em: 10 fev. 2023.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. **Krenak**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak#:~:text=Os%20Krenak%20s%C3%A3o%20os%20%C3%BAltimos,reduzida%20reconquistada%20com%20grandes%20dificuldades>. Acesso em: 1º nov. 2023.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 117–42. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 4 fev. 2023.

SILVA, Alan Beserra T. **Paisagem urbana**: frestas, fricções e descaminhos. 2018. 320 p. Dissertação (mestrado em Artes) — Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-21022019-144621/publico/AlanBeserraToledodaSilva.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2023.

SILVA, Daniel Neves. Marcha para o Oeste no Estado Novo. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/estado-novo-marcha-para-oeste.htm>. Acesso em: 4 abr. 2023.

SILVA, Edson. A lei 11.645/ 2008: uma conquista dos movimentos sociais. In: SANTOS, Benerval P.; CAMARGO, Clarice C. O.; MANO, Marcel (org.). **Culturas e histórias dos povos indígenas no Brasil**: novas contribuições ao ensino. Uberlândia: RB Gráfica Digital Eireli, 2015, p. 34–56.

SILVA, Giovani J.; COSTA; Anna Maria. R. F. M. **Histórias e culturas indígenas na educação básica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SOLDERA, Cíntia M. G. **Arte contemporânea**: uma reflexão sobre aprender e ensinar. 2019. Monografia (licenciatura em Artes Visuais) — Universidade de Caxias do Sul, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/6417/TCC%20C%20c3%adntia%20Maria%20Giotti%20Soldera.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 4 fev. 2023.

SPYER, Tereza. Entrevista concedida a LEROY, Henrique; NAME, Leo. Zulma Palermo: a opção decolonial como um lugar-outro de pensamento. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, p. 46–58, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2466/2132>. Acesso em: 4 fev. 2023.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**: do saber ao sabor: uma síntese possível. 2ª ed. Porto Alegre: Uniprom, 1999.

ZIMOVSKI, Adauany. Fauna guarani. In: ZIMOVSKI, Adauany; JONER, Carla; Martins, Dione (org.). **Xadalu**: movimento urbano. Porto Alegre: Joner Produções, 2017, p. 89–99.

■ Acervos on-line — imagens

— ARTE BRASILEIROS

<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/xadalu-fundacao-ibere-camargo/?nowprocket=1>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/xadalu-fundacao-ibere-camargo/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/xadalu-fundacao-ibere-camargo/> Acesso em: 9 fev. 2023

<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/xadalu-fundacao-ibere-camargo/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/xadalu-fundacao-ibere-camargo/>. Acesso em: 9 fev. 2023

— CORREIO DE POVO

<https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/document%C3%A1rio-sobre-o-artista-ga%C3%BAcho-xadalu-est%C3%A1-na-mostra-sesc-de-cinema-1.93493>. Acesso em: 9 fev. 2023

— DAS ARTES

<https://dasartes.com.br/materias/xadalu-tupa-jekupe/> Acesso em: 9 fev. 2023

<https://dasartes.com.br/materias/xadalu-tupa-jekupe/> Acesso em: 9 fev. 2023

<https://dasartes.com.br/materias/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://dasartes.com.br/materias/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://dasartes.com.br/materias/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

— DA FONT

<https://www.dafont.com/pt/gang-of-three.font> Acesso em: 8 fev. 2023

— EXTRACLASSE

<https://www.extraclasse.org.br/cultura/2022/09/galeria-ecarta-inaugura-duas-exposicoes-de-arte-neste-sabado-10/>. Acesso em: 9 fev. 2023

— FIAN BRASIL

<https://fianbrasil.org.br/guarani-e-kaiowa/#:~:text=Expulsos%20de%20suas%20terras%20pelo,no%20in%C3%ADcio%20do%20s%C3%A9culo%20XX>. Acesso em: 9 fev. 2023

— INSTITUTO LING

<https://institutoling.org.br/explore/aprendendo-arte-com-o-coracao-conheca-a-historia-de-xadalu%20> Acesso em 9 fev. 2023

— FACEBOOK

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1332398613441575&set=pb.100000143476484.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 8 fev. 2023

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1274301489251288&set=pb.100000143476484.-2207520000> Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1384475011567268&set=pb.100000143476484.-2207520000> Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1431075533573882&set=pb.100000143476484.-2207520000>. Acesso em: 8 fev. 2023

<https://www.facebook.com/xadalubrasil/photos/1119855188134508>. Acesso em: 8 fev. 2023

<https://www.facebook.com/xadalubrasil/photos/2173244036128946>. Acesso em: 9 fev. 2023

https://www.facebook.com/xadalubrasil/photos/ms.c.eJw9zNENgDAMA9GNkGOncbL~;YqhA~_X06HbPUmClZg~;DFDYGwrJ6pD0KxoZsHCMMk~;4L5FnMeIyTW6jONxAOJAzX7EfbFxSyr6Vos4QY5OB7M.bps.a.2463809887072358/2524673827652630
Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.facebook.com/xadalubrasil/posts/pfbid0MQVGx3B3Fh3JR15Dkn5bz9a5CyhG2LRpd67AjSKU25uqVRPjnPiMcHGTLWktHTN3l>. Acesso em: 9 fev. 2023

— HYPENESS

<https://www.hypeness.com.br/2017/04/livro-apresenta-arte-urbana-de-porto-alegre-em-portugues-ingles-e-guarani/>. Acesso em: 8 fev. 2023

<https://www.hypeness.com.br/2017/04/livro-apresenta-arte-urbana-de-porto-alegre-em-portugues-ingles-e-guarani/>. Acesso em: 8 fev. 2023

<https://www.hypeness.com.br/2017/04/livro-apresenta-arte-urbana-de-porto-alegre-em-portugues-ingles-e-guarani/>. Acesso em: 8 fev. 2023

<https://www.hypeness.com.br/2017/04/livro-apresenta-arte-urbana-de-porto-alegre-em-portugues-ingles-e-guarani/> Acesso em: 8 fev. 2023

— IBERÊ CAMARGO

<http://iberecamargo.org.br/artista/5465/> Acesso em: 9 fev. 2023

<http://iberecamargo.org.br/artista/5465/> Acesso em: 9 fev. 2023

<http://iberecamargo.org.br/artista/5465/> Acesso em: 9 fev. 2023

— INSTAGRAM

<https://www.instagram.com/p/B8uZRxhn6pu/?next=%2F>. Acesso em: 8 fev. 2023

<https://www.instagram.com/p/BdtNVewhOtP/> Acesso em: 9 fev. 2023

https://www.instagram.com/p/BSZODX_j6yf/. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.instagram.com/p/BTO-J-ADgcb/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.instagram.com/p/CnpNakwIfol/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.instagram.com/p/CnpNakwIfol/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.instagram.com/p/CnpNakwIfol/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.instagram.com/p/CnpNakwIfol/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.instagram.com/p/CnpNakwIfol/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.instagram.com/p/CWWig15grLZ/> Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.instagram.com/p/BkQcCqFD9DR/> Acesso em 9 fev. 2023

— PRÊMIO PIPA

<https://www.premiopipa.com/2018/11/francisco-dalcol-faz-curadoria-de-fauna-guarani-de-xadalu/> Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/2018/11/francisco-dalcol-faz-curadoria-de-fauna-guarani-de-xadalu/> Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/xadalu-tupa-jekupe/> Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

<https://www.premiopipa.com/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 9 fev. 2023

— PIPARIZE

<https://www.pipapriize.com/xadalu-tupa-jekupe/>. Acesso em: 08 fev. 2023

— RBS

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2021/11/autor-dos-cartazes-de-area-indigena-em-porto-alegre-xadalu-agora-leva-a-aldeia-para-dentro-de-galerias-ckvrbe5at0045017fbq0ih44h.html>. Acesso em 9 fev. 2023

— TUA RÁDIO

<https://www.tuaradio.com.br/noticias/cultura/02-07-2016/exposicao-xadalu-elementos-urbanos-em-caxias-do-sul> Acesso em: 8 fev. 2023

■ Bibliografia [obras consultadas]

BLAVATTI, Cidiclei Alcione; DEMARCHI André L. C.; FEITOSA, Leni Barbosa; VIZOLLI, Idemar. De Caminha a Zé Carioca: invisibilidade, apagamento e silenciamento da identidade cultural indígena. *Tellus*, Campo Grande, MS, ano 20, n. 42, p. 59–79, maio–ago. 2020.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 4 fev. 2023.

CAMILO, Lorena. Índios: confira o significado da música do Legião Urbana. **Letras**, 26 set. 2019. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/blog/significado-indios-legiao-urbana/>. Acesso em: 4 fev. 2023.

CAVALHEIRO, Flávia Giovana. A afirmação da presença indígena no cotidiano de Porto Alegre através da arte urbana de Xadalu. In. ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH, 15º, apresentação, Passo Fundo, RS, jun. 2020. Disponível em: https://ww92086180_ARQUIVO_02619067c32b7f9054d87d950c467772.pdf. Acesso em: 4 fev. 2023.

CUNHA, Maria Isabel. **Conta-me Agora!** As narrativas como alternativas pedagógicas na pesquisa e no ensino. São Paulo. 1997. Artigo.

DAFONT. **Letras Evolução Gangue**. 12 set. 2008. Disponível em: <https://www.dafont.com/pt/gang-of-three.font>. Acesso em: 4 fev. 2023.

DNA MARGINAL. **Xadalu**. Filme Completo. Direção Rodrigo Pinto. Produção Maria Flor Brasil. Youtube, 19 out. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/HiWo5iRkohw>. Acesso em: 5 fev. 2023.

DIAS, Denise Oliveira; MIZIARA, Fausto; LAMEIRÃO, Camila Romero. O governo de Getúlio Vargas e a política de expansão de fronteiras no Brasil Central (1930–1945). **Research, Society and Development**, v. 10, n. 16, p. 1–16, 2021.

DUTRA, Mari. Com edição em português, inglês e guarani, livro reúne arte inspirada pela cultura indígena. **Hypeness**, 19 maio 2017. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2017/04/livro-apresenta-arte-urbana-de-porto-alegre-em-portugues-ingles-e-guarani/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

FAUSP. Xadalu e Gustavo Ortega. **Seminários Quintas Ameríndias**. Projeto Jovem Pesquisador FAPESP Barroco Cifrado. Grupo de Pesquisa de Graduação ABYA-YALA FAU. Youtube. 2019. Disponível em: https://youtu.be/8hjTF0n_mbo. Acesso em: 5 fev. 2023.

FRASES.TUBE. **Frases indígenas**. Página Inicial, 2019–2023. Disponível em: <https://frases.tube/categoria/frases-indigenas> Acesso em: 4 de fev. 2023.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Xadalu Tupã Jekupé**. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/artista/5465/>. Acesso em: 4 fev. 2023.

GERMANO, Beta. Museu das culturas indígenas abre com obras de Xadalu Tupã. **Arte que acontece**. São Paulo, 1º jul. 2022. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/museu-das-culturas-indigenas-abre-com-obras-de-xadalu-tupa/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Xadalu Tupã Jekupé Apyka’i** — “**Banco do pensamento**”. Direção de Tiago Bortolini. Programa Convida. Youtube, 19 nov. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/yH87mj8IXII>. Acesso em: 5 fev. 2023.

KOGUT, Sandra. MONTEIRO, Pedro Meira. **De olho no mundo com Denílson Baniwa**. LAB at Princeton University, jul. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JeSkKQvP8dw&t=15sBrazil> Acesso em: 2 set. 2021.

MARTINS, Dione (Xadalu). **Xadalu Tupã Jekupé**. Arte e educação na prática. Material educativo. SESC, RS. Disponível em: <https://www.sesc-rs.com.br/wp-content/uploads/2020/09/Material-educativo-Exposi%C3%A7%C3%A3o-Xadalu-1-1.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2023.

MARTINS, Dione (Xadalu); ZIMOVISKI, Adauany; JONER, Carla. **Xadalu: movimento urbano**. E-Book. Porto Alegre: Jones Produções, 2017. Disponível em: <https://docplayer.com.br/50821632-Xadalu-urban-movement-xadalu-teta-nhemomyi.html>. Acesso em: 4 fev. 2023.

MUSEU DAS CULTURAS INDÍGENAS. Exposição temporária inaugural: **Invasão Colonial ‘YvyOpata’ A Terra vai Acabar**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://museudasculturasindigenas.org.br/programacao/exposicao-temporaria-inaugural-invasao-colonial-yvy-opata-a-terra-vai-acabar/>. Acesso em: 5 fev. 2023.

OLIVEIRA, Maria Terezinha de. **O barquinho de Davi**. Uberlândia: ed. UFU, 2006.

PARAISO, Maria Hilda B. **Povos indígenas no Brasil**. Verbete Krenák, Instituto Socioambiental, dez. 1998. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krenak#:~:text=Os%20Krenak%20s%C3%A3o%20os%20C3%BAltimos,reduzida%20reconquistada%20com%20grandes%20dificuldades>. Acesso em: 10 fev. 2023.

PERASSOLO, João. Área Indígena. Ed. 150, Facebook. Dione Xadalu (perfil). Publicado 6 mar. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2510862528928505&set=pb.100000143476484.-2207520000>. Acesso em: 4 de fev. 2023.

PIFFERO, Luiza. Criador dos adesivos de índio [...]. **GZH**, Porto Alegre. 18 dez. 2014. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/12/Criador-dos-adesivos-de-ndio-que-estao-nas-ruas-de-Porto-Alegre-abre-exposicao-nesta-sexta-4665227.html#:~:text=%22Xadalu%20%2D%20Arqueologia%20do%20Presente%22,%20Museu%20dos%20Direitos%20Humanos&text=Voc%C3%AA%20j%C3%A1%20deve%20ter%20cruzado,rosto%20conhecido%20dos%20porto%2Dalegrenses>. Acesso em: 5 fev. 2023.

PRIKLADNICKI, Fábio. Livro conta trajetória de Dione Martins [...]. **GZH** Porto Alegre, 11 abr. 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2017/04/video-livro-conta-trajetoria-de-dione-martins-criador-do-adesivo-do-indiozinho-xadalu-9769381.html>. Acesso em: 5 fev. 2023.

RODRIGUES, Deco. Livro sobre Xadalu revela importância da arte urbana e contemporânea de Porto Alegre. **E-Cult mídia ativa** – informação e conteúdo, 4 abr. 2017. Disponível em: <https://ecult.com.br/cidades/livro-sobre-xadalu-revela-importancia-da-arte-urbana-e-contemporanea-de-porto-alegre>. Acesso em: 4 fev. 2023.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. Cultura ConVida! **Visões de uma cosmovisão com Xadalu Tupã Jekupé**. Spotify. Podcast. Out. 2020. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/12dQFHKKV7xrtbvRqsDn8?si=nfCBD15hT1S_9xgypd8GqQ&nd=1. Acesso em: 5 fev. 2023.

VETROMILA, Márcio de Moraes; POHLMANN, Angela Raffin. Xadalu: a “demarcação” de um território indígena através de intervenção urbana. **Croma** — estudos artísticos, Pelotas, v. 7, n. 14, p. 31–8, jul.–dez. 2019. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/48588/2/CIEBA_C_v7_iss14.pdf. Acesso em: 4 fev. 2023.

WEBER, Jéssica Rebeca. Autor dos cartazes de “área indígena” em Porto Alegre [...]. **GZH**. Porto Alegre. 9 nov. 2021. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2021/11/autor-dos-cartazes-de-area-indigena-em-porto-alegre-xadalu-agora-leva-a-aldeia-para-dentro-de-galerias-ckvrbe5at0045017fbq0ih44h.html>. Acesso em: 5 fev. 2023.

Apêndice

Perfil de Xadalu Tupã Jekupé: artista

Artista indígena	XADALU nasceu em 1985, em Alegrete RS
Origem	De etnia não definida, apenas sabe que é de origem ligada aos indígenas que historicamente habitavam as margens do rio Ibirapuitã; porém, tem ligação forte com a comunidade Guarani Mbyá
Arte para quê?	<ul style="list-style-type: none"> • Falar sobre a tensão dos povos indígenas e ocidental nas cidades • Dar visibilidade a povos indígenas
Processo de criação	Nas ruas, ele vê a divisão, a marginalização e o preconceito, tocando Xadalu diversamente: com amor, odio em ver seu semelhante em uma situação vulnerável, interiorizado; com suas experiências de rua, ele cria o <i>Indiozinho</i> , reconstruindo a cultura de um povo que havia sido destruída, buscando despertar o “indiozinho” dentro de si pela causa de tornar visíveis os indígenas
Obras	Exposição “Invasão colonial”, “Ivy Opala”, “A terra vai acabar” (https://vimeo.com/395441254)
Elementos de composição da obra	<ul style="list-style-type: none"> • Serigrafia, estêncil, pintura, grafite, fotografia e objetos para abordar em forma de arte urbana o tensionamento entre a cultura indígena e ocidental nas cidades • Intervenção urbana
Reivindica	<ul style="list-style-type: none"> • A cidade como espaço do povo indígena • Reconhecimento indígena, tornando-os visíveis entre os povos brancos
Reflexões inscrita nas obras	<ul style="list-style-type: none"> • Tensionamentos culturais e sociais do povo indígena no centro urbano de Porto Alegre, RS • Transformar problemas em arte urbana, apontando e questionando de forma maciça – a rua é um museu a céu aberto • Repovoar o território pelo povo indígena perdido pelo passar do tempo • Identidade indígena

*Revisão textual; revisão de normas-formatação;
tradução de resumo*

EDINAN JOSÉ SILVA

etalii@quipus.com.br | zedinan@gmail.com

Ortografia e gramática padronizadas segundo: o acordo ortográfico da língua portuguesa de 2009; o Vocabulário ortográfico da língua portuguesa (da Academia Brasileira de Letras) e a Moderna gramática portuguesa (de Evanildo Bechara)

Normalização e formatação revistas e padronizadas segundo a NBR 14724:2018 (da Associação Brasileira de Normas Técnicas), com suas mudanças de julho de 2023; e conforme o manual de normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal de Uberlândia

Revisão feita entre setembro e novembro de 2023