

LITERA

TURA

Indigene
Literatur und Kunst
in Brasilien

E ARTE

INDÍGENA

NO

Ailton Krenak | Eliane Potiguara
Daniel Munduruku | Jaider Esbell
Denilson Baniwa | Arissana Pataxó
Alberto Álvares Guarani | Katú Mirim

BRASIL

**Indigene Literatur und Kunst in Brasilien
Literatura e arte indígena no Brasil**

**Ailton Krenak
Eliane Potiguara
Daniel Munduruku
Jaider Esbell
Denilson Baniwa
Arissana Pataxó
Alberto Álvares Guarani
Katú Mirim**



Das Gespräch der intergalaktischen Entitäten zur Entscheidung über die universelle Zukunft der Menschheit (2021)

A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade (2021)

Dieser Band ist Jaider Esbell gewidmet.

Este caderno é dedicado a Jaider Esbell.

Reihenherausgeber | Editor da série Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro
Peter W. Schulze

Wissenschaftlicher Beirat | Comitê científico


Gonzalo Aguilar, Universidad de Buenos Aires
Jens Andermann, New York University
Moacir dos Anjos, Fundação Joaquim Nabuco
Sérgio Costa, Freie Universität Berlin
Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília
Florença Garramuño, Universidad de San Andrés
Eduardo de Jesus, Universidade Federal de Minas Gerais
Ayrson Heráclito, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Ana Mafalda Leite, Universidade de Lisboa
Pedro Meira Monteiro, Princeton University
Lúcia Nagib, University of Reading
Kathrin Sartingen, Universität Wien
Ana Paula Tavares, Universidade Católica de Lisboa
Diana Gonçalves Vidal, Universidade de São Paulo

Portugiesisch-Brasilianisches Institut
der Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln

www.pbi.phil-fak.uni-koeln.de
kontakt-pbi@uni-koeln.de




Peter W. Schulze / Carola Saavedra Zum Geleit Preâmbulo	6
Peter W. Schulze Stimmen, die auf ihrer Existenz beharren. Indigene Literatur und Künste in Brasilien Vozes que insistem em existir. Literatura e arte indígena no Brasil	10
Ailton Krenak Die Kunst des Dialogs A arte do diálogo	26
Eliane Potiguara Die Politik der Sprache A política da linguagem	48
Daniel Munduruku Ein Meister der Erzählkunst Um mestre na arte de contar histórias	68
Jaider Esbell Die Kosmopolitik der Kunst A cosmopolítica da arte	94
Denilson Baniwa Der Jaguar-Schamane mit Videokamera O pajé-onça com câmera de vídeo	118
Arissana Pataxó Rekonfigurationen indigener Selbst- und Fremdbilder Reconfigurações de imagens indígenas	140
Alberto Guarani Audiovisionen der Guarani As audiovisões dos guarani	158
Katú Mirim Die Rückeroberung indigener Identität A reconquista da identidade indígena	178
Verzeichnis der Abbildungen Índice de imagens	204
Kurzbiografien Biografias	206

 Diese Ausgabe der Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro möchte einen Einblick geben in die vielfältigen Produktionen der indigenen Künste Brasiliens, indem maßgebliche künstlerische Positionen vorgestellt werden. Die ausgewählten Werke kennzeichnen sich sowohl durch ihre ästhetische Ausdruckskraft und Komplexität als auch durch ein hohes Reflexionsniveau. Komplementär zu den hier abgedruckten Werken bilden Interviews mit den jeweiligen Autor/innen den Kern dieser Publikation. Darin stellen die Gesprächspartner/innen tiefreichende Reflexionen an und geben Einblicke in ihre vielfältigen Lebenswirklichkeiten und persönlichen Zugänge zu ihrem kulturellen Erbe sowie zu der – häufig durch Marginalisierung geprägten – Konvivenz mit der brasilianischen Mehrheitsgesellschaft. Den Interviews sind jeweils kurze Portraits der jeweiligen Autor/innen bzw. Künstler/innen vorangestellt. Eigens für diesen Band wurden literarische Texte ins Deutsche übertragen: Gedichte von Ailton Krenak und Eliane Potiguara sowie das erste Kapitel eines Romans von Daniel Munduruku.

Den Autor/innen und Künstler/innen danken wir für die fruchtbaren und inspirierenden Gespräche. Es sei angemerkt, dass wir uns angesichts des sehr umfangreichen Interviewmaterials auf einige ausgewählte Ausschnitte beschränken mussten, um den Rahmen dieses Bandes nicht zu sprengen. Namentlich gilt unser Dank Ailton Krenak, Alberto Álvares Guarani, Arissana Pataxó, Daniel Munduruku, Denilson Baniwa, Eliane Potiguara, Jaider Esbell und Katú Mirim. Ebenso dankbar sind wir den genannten Personen für die Möglichkeit, Abbildungen ihrer künstlerischen Werke und literarischen Texte in diesem Band abdrucken zu können. Eine besondere Bereicherung für die vorliegende Publikation stellt die typografische Gestaltung dar. Die Künstlerin Arissana Pataxó hat eigens für den Caderno in Zeichnungen eine Schriftart kreiert, die Aspekte der Grafismen ihres Volkes aufgreift und künstlerisch transformiert. Für diesen Beitrag sind wir Arissana Pataxó überaus dankbar. Die von ihr geschaffenen Buchstaben bestimmen nicht nur die Typografie, sondern prägen als künstlerisch eigenständige Initialen über die Textgestalt hinaus die Gesamterscheinung des Bandes. Großer Dank gebührt den Kolleginnen und Kollegen des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts: Claudio Cardinali erstellte erste Fassungen von Übersetzungen der Einleitung und der Portraits ins Portugiesische. Beim Korrektorat des Manuskripts engagierten sich Claudio Cardinali, Claudia Cuadra, Rodrigo Ferrari, Katja Krause, Albertino Moreira und Janek Scholz. Die Interviews wurden von Christiane Quandt ins Deutsche übersetzt und dann von Claudia Cuadra, Katja Krause und Janek Scholz lektoriert. Besonders dankbar sind wir Camila Gonzatto für die grafische Gestaltung des Caderno. Für logistische Unterstützung bedanken wir uns beim Zentrum für Portugiesischsprachige Welt (ZPW) und bei Mecila: Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America. Schließlich möchten wir uns bei der Fritz Thyssen Stiftung bedanken, die mit ihrer Förderung unser Forschungsprojekt „Das Denken an den Rändern: Indigene und afro-brasilianische Künste der Gegenwart“ unterstützt sowie die Publikation dieses Bandes ermöglicht hat.

Peter W. Schulze / Carola Saavedra

 Diese Ausgabe der Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro tem como objetivo proporcionar uma visão das diversas produções das artes indígenas brasileiras. Os trabalhos selecionados se caracterizam tanto por sua sofisticação estética e complexidade como por um alto nível de reflexão. Complementando os trabalhos aqui impressos, oito entrevistas com os respectivos autores formam o cerne desta publicação. Os entrevistados apresentam longas reflexões e deixam entrever diversas realidades de vida e abordagens pessoais sobre o patrimônio cultural indígena, bem como sobre a convivência – muitas vezes marcada pela marginalização – na sociedade hegemônica brasileira. As entrevistas são precedidas de breves retratos dos respectivos autores ou artistas. Os textos literários foram traduzidos para o alemão especialmente para este volume: os poemas de Ailton Krenak e Eliane Potiguara, assim como o primeiro capítulo de um romance de Daniel Munduruku.

Agradecemos aos autores e artistas pelo diálogo luminoso e transformador. Deve-se notar que tivemos que nos limitar à seleção de trechos de entrevistas extensas para não ir além do escopo deste volume. Nossos agradecimentos vão para Ailton Krenak, Alberto Álvares Guarani, Arissana Pataxó, Daniel Munduruku, Denilson Baniwa, Eliane Potiguara, Jaider Esbell e Katú Mirim. Somos igualmente gratos a eles pela oportunidade de imprimir imagens de suas obras artísticas, bem como textos literários nesta publicação. Um enriquecimento muito especial é o projeto tipográfico criado por Arissana Pataxó por ocasião deste caderno, fonte que retoma aspectos dos grafismos pataxó e os transforma artisticamente. Somos imensamente gratos a Arissana por esta contribuição. As letras que ela criou não apenas definem a tipografia, mas moldam a aparência geral do volume com iniciais artisticamente independentes, para além da forma do texto. Agradecimentos especiais são devidos aos colegas do Instituto Luso-Brasileiro: Claudio Cardinali preparou as primeiras traduções da introdução e dos perfis para o português. Claudio Cardinali, Claudia Cuadra, Rodrigo Ferrari, Katja Krause, Albertino Moreira e Janek Scholz estiveram envolvidos na revisão do manuscrito. As entrevistas foram traduzidas para o alemão por Christiane Quandt e depois revisadas por Claudia Cuadra, Katja Krause e Janek Scholz. Nossos agradecimentos especiais vão também para Camila Gonzatto, responsável pelo projeto visual. Pelo apoio logístico, agradecemos ao Centro Mundo Lusófono (ZPW) da Universidade de Colônia e ao Mecila: Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America. Finalmente, gostaríamos de agradecer à Fundação Fritz Thyssen, que apoiou nosso projeto de pesquisa “O pensamento das margens: arte e literatura indígena e afrobrasileira” e com isso tornou possível a publicação deste caderno.

Peter W. Schulze / Carola Saavedra

Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro

Bei der Publikation *Indigene Literatur und Kunst in Brasilien / Literatura e arte indígena no Brasil* handelt es sich um die zweite Nummer der Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro. Die Schriftenreihe widmet sich herausragenden Kulturproduktionen der portugiesischsprachigen Welt – insbesondere literarischen und künstlerischen Positionen, die den ästhetischen Modus als Reflexionsform nutzen, um Kulturkritik zu betreiben. Als solche liefern die ausgewählten Werke wichtige Denkanstöße für die Diskussion von Gegenwartskultur im internationalen Kontext.

Die Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro sind konzipiert als ein Forum des interkulturellen Austauschs innerhalb der portugiesischsprachigen Welt sowie zwischen portugiesisch- und deutschsprachigen Regionen. Gewährleistet ist dies durch die Zweisprachigkeit der Schriftenreihe, an der Autorinnen und Autoren aus beiden Sprachräumen beteiligt sind. Neben der Publikation als Printausgabe stehen die Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro auch in einer digitalen Version online zur freien Verfügung.

Wie der Name suggeriert, sind die Cadernos ein Publikationsorgan des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts (PBI) der Universität zu Köln. Das PBI, 1932 von dem großen Romanisten Leo Spitzer gegründet, zählt zu den ältesten und größten Institutionen seiner Art im deutschsprachigen Raum. Die Schriftenreihe zeugt von den vielfältigen Aktivitäten des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts, das mit seinem Veranstaltungsprogramm Künste und Wissenschaften in den Dialog bringt.

Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro

A publicação *Indigene Literatur und Kunst in Brasilien / Literatura e arte indígena no Brasil* é o segundo número dos Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro. Esta série de publicações é dedicada a produções culturais notáveis do mundo lusófono – especialmente as posições literárias e artísticas que utilizam o viés estético como forma de reflexão, de modo a produzir uma crítica cultural. Assim, os trabalhos selecionados fornecem importantes elementos de análise para a discussão da cultura contemporânea num contexto internacional.

Os Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro são concebidos como um fórum de troca intercultural entre os países de língua portuguesa, assim como entre as regiões de língua alemã e portuguesa. Tal intercâmbio é garantido pela natureza bilíngue da série, que envolve autores e autoras de ambas as áreas linguísticas. Além do formato impresso, os Cadernos do Instituto Luso-Brasileiro estão também disponíveis online em versão digital gratuita.

Como o nome sugere, os Cadernos são publicações do Instituto Luso-Brasileiro (PBI) da Universidade de Colônia. O PBI, fundado em 1932 pelo grande romanista Leo Spitzer, é uma das maiores e mais antigas instituições de seu tipo em países de língua alemã. A série reflete as diversas atividades do Instituto Luso-Brasileiro, que, através dos eventos promovidos, estabelece um diálogo entre a produção artística e a academia.

Stimmen, die auf ihrer Existenz beharren. Indigene Literatur und Kunst in Brasilien

Seit knapp einem Jahrzehnt erlangen die indigenen Künste Brasiliens zunehmende Sichtbarkeit, sei es in der Literatur oder in der bildenden Kunst, im Film oder in der Musik. Einige dieser Werke indigener Autorschaft gehören zu den bemerkenswertesten Kulturproduktionen, die in Brasilien hervorgebracht worden sind.

Peter W. Schulze

Bei der gegenwärtig starken Präsenz indigener Künste handelt es sich um ein Novum, um einen Umbruch im kulturellen Feld. Indigene Kunst wurde bis vor einigen Jahren fast ausschließlich als Kunsthandwerk eingestuft. Sie galt kaum als genuine Kunst, zumindest nicht als solche, die im künstlerischen Feld der Museen und Galerien, der Kunstkritik und -geschichte, der Preisverleihungen und des Kunstmarktes eine relevante Rolle gespielt hätte. Ähnlich stand es um die indigene Literatur Brasiliens, die vom literarischen Feld fast völlig ausgeschlossen war. Und die wenigen Werke, die in Buchhandlungen und öffentliche Bibliotheken gelangten, wurden zumeist – und werden noch immer häufig – als Kinder- und Jugendliteratur klassifiziert, auch wenn es sich um kunstvoll gestaltete Narrative und eine poetische Sprache mit komplexen Bedeutungsschichten handelt, die zweifellos ebenso für Erwachsene geeignet sind. Analog zur Klassifizierung indigener Literatur als „niedere“ Gattung, wurde indigene Kunst fast ausschließlich in ethnologischen Museen ausgestellt. In den Dispositiven solcher Ausstellungen erscheinen die gezeigten Werke generell als Gebrauchsgegenstände, denen kaum ein künstlerischer Wert zugeschrieben ist. Stattdessen werden zumeist ausschließlich die handwerkliche Qualität und die Funktionalität der ausgestellten Artefakte betont. Zuschreibungen konzeptioneller Raffinesse und geistiger Bedeu-

tung hingegen waren primär denjenigen Werken vorbehalten, die einem europäisch geprägten Literatur- und Kunstverständnis entsprachen oder an solche Traditionen anschlossen (und sei es, um diese abzuwandeln).

Kurzum, den indigenen Künsten in Brasilien wurde bis in die jüngste Vergangenheit der Status „eigentlicher“ Kunst abgesprochen. Damit gehen Implikationen einher, die nicht bloß Fragen der Ästhetik als (vermeintlich) autonomes Feld betreffen, etwa Kriterien für den Autonomiestatus künstlerischer Werke oder rein formale Dimensionen der Klassifikation von ästhetischen Produktionen. Vielmehr stellen sich mit Blick auf den Ausschluss indigener Kulturproduktionen aus dem Feld der Künste grundlegende Fragen der Repräsentation – und zwar im doppelten Wortsinn von Darstellung und Vertretung. So fungieren die sogenannten „Indianer“ als assimilierte Fremdbilder, indem sie in kanonischen Literatur- und Kunstströmungen wie dem Indianismus oder dem Modernismus als „gute Wilde“ bzw. „Kannibalen“ dargestellt werden. Selbstrepräsentationen indigener Autorschaft sind hingegen bis Ende des 20. Jahrhunderts im künstlerischen und literarischen Feld weitgehend außen vor geblieben. In diesem Sinne zeugen die angeführten Kanonisierungs- und Klassifizierungsmechanismen von (neo-)kolonialen Machtstrukturen, die sich in exotisierenden Fremddarstellungen

Vozes que insistem em existir. Literatura e arte indígena no Brasil

Há cerca de uma década, as artes indígenas brasileiras vêm ganhando visibilidade, seja na literatura, nas artes visuais, no cinema ou na música. Muitas dessas obras estão entre as produções culturais mais notáveis surgidas no Brasil.

Peter W. Schulze

A forte presença das artes indígenas representa uma novidade e uma transformação profunda no campo cultural. Até alguns anos atrás, a arte indígena era quase exclusivamente classificada como artesanato. Em raros casos, era vista como arte genuína; ao menos não como arte com um papel relevante em museus e galerias, na historiografia e crítica de arte, nas cerimônias de premiação e no mercado de arte. Em situação semelhante se encontrava a literatura indígena brasileira, que quase não tinha entrada no campo literário. E as poucas obras que chegavam às livrarias e bibliotecas públicas eram, em sua maioria – e com frequência ainda são –, classificadas como literatura infantil e juvenil, mesmo quando se trata de narrativas artisticamente elaboradas e linguagem poética com camadas complexas de significado. Analogamente à classificação da literatura indígena como gênero “menor”, a arte indígena vinha sendo exibida quase que exclusivamente em museus etnológicos. Na disposição de tais exposições, as obras geralmente apareciam como utensílios com pouco valor artístico. A ênfase era dada à habilidade e funcionalidade dos artefatos expostos. Atribuições de sofisticação conceitual e significado intelectual, por outro lado, se reservava principalmente àquelas obras que correspondiam a uma compreensão de literatura e arte de influência europeia ou que seguiam tais tradições (mesmo que para modificá-las).

Em resumo, até muito recentemente, o status de arte “real” foi negado às artes indígenas no Brasil. Isso contém implicações que não se referem apenas a questões de estética como um campo (supostamente) autônomo, tais como critérios para o status autônomo das obras artísticas ou dimensões puramente formais da classificação das produções estéticas. Na realidade, a exclusão das produções culturais indígenas do campo das artes levanta questões fundamentais de representação – no duplo sentido de expressão e representatividade. Ao passo que os “índios” foram retratados de fora como “bons selvagens” ou como “canibais” em imagens assimiladas em movimentos literários e artísticos canônicos como o Indianismo ou o Modernismo, as autorrepresentações de autoria indígena foram, em grande parte, deixadas de fora do campo artístico e literário até o final do século XX. Neste sentido, os mecanismos de canonização e classificação mencionados atestam estruturas de poder (neo-)coloniais que se manifestam na exotização de representações estrangeiras ou na forma de infantilização ou primitivização – por exemplo, através da redução das obras literárias ao gênero da literatura infantil e juvenil, ou das produções artísticas a uma espécie de “estágio antropológico preliminar” da arte da alta cultura europeia.

Tanto as construções exotizantes de alteridade dos “índios” quanto a exclusão das produções culturais

bzw. in Form von Infantilisierung oder Primitivisierung manifestieren, etwa durch die erwähnte Reduzierung literarischer Werke auf die Gattung der Kinder- und Jugendliteratur sowie durch die Herabsetzung künstlerischer Produktionen auf eine Art „anthropologische Vorstufe“ hochkultureller Kunst europäischer Prägung.

Sowohl die exotisierenden Alteritätskonstruktionen von „Indianern“ als auch der Ausschluss indigener Kulturproduktionen aus dem Feld der Künste sind Teil einer systematischen, ja systemischen Negation der Existenz indigener Völker in Brasilien. Bekanntlich war seit der Landnahme im Jahr 1500 vor allem die portugiesische Kolonialmacht und dann der brasilianische Staat ab 1822 mitverantwortlich für die Auslöschung indigener Gemeinschaften sowie ganzer Ethnien. De facto sind die Ureinwohner/innen Brasiliens bis heute Mordanschlägen ausgesetzt sowie illegalen Übergriffen auf das ihnen rechtmäßig zustehende Land. Vollumfängliche Bürgerrechte erlangten die indigenen Völker auf dem brasilianischen Territorium erst mit der neuen Verfassung von 1988. Ihre Rechte haben sie sich selbst erstritten, in Allianz mit progressiven Akteuren und Institutionen des Landes. In den 1970er Jahren entwickelte sich der Movimento Indígena, die Indigene Bewegung in Brasilien, in der sich zahlreiche Ethnien und ihre Repräsentanten zusammenschlossen, vor allem, um für ihr Recht auf Selbstbestimmung und die Anerkennung ihrer Territorien als Terras Indígenas (Indigenes Land) zu kämpfen, sowie um sich gegen strukturellen Rassismus, Repressionen und systematische Akkulturation durch Staat und Kirche zu wehren. In dem Kampf des Movimento Indígena, der bis heute andauert, geht es um nichts weniger als die Existenz der indigenen Völker in Brasilien, insbesondere um den Schutz ihrer Unversehrtheit und die Sicherung ihres traditionellen Lebensraums sowie um politische Repräsentation und die Bewahrung ihrer kulturellen Identität.

Eine wichtige Rolle beim Erstreiten der Rechte der indigenen Völker Brasiliens in der Verfassung von 1988 nahm Ailton Krenak ein. Der indigene Aktivist und Philosoph, der zu den bedeutendsten Denkern Brasiliens zählt, hielt 1987 bei der Verfassungsgebenden Nationalversammlung in Brasília eine Rede von historischer Bedeutung, bei der er sich, in weißem Anzug gekleidet, sein Gesicht mit einem Extrakt der Jenipapo-Frucht schwarz bemalte, als Zeichen der Trauer und des Kampfes der indigenen Völker angesichts ihrer Unterdrückung und Marginalisierung. Mit seinem Auftritt vor den Parlamentarier/innen, seiner rituellen Bemalung und dem brillanten Plädoyer für Verfassungsänderungen, die den indigenen Völkern Bürgerrechte garantieren sollten, erregte Ailton Krenak großes Aufsehen und verhalf der Sache, gemeinsam mit anderen Aktivist/innen, zum Durchbruch. Charakteristisch für die oftmals sehr enge Verbindung von politischen, sozialen und kulturellen Anliegen bei indigenen Akteur/innen, zeichnet sich der Aktivismus Ailton Krenaks auch durch eine dezidierte Positionierung im kulturellen Feld aus. So hat er seit den 1980er Jahren nicht nur eine Reihe indigener Kulturinitiativen und -festivals begründet und seine Philosophie über verschiedene Medien verbreitet. Vielmehr hat Ailton Krenak auch Gemälde und Gedichte geschaffen, die von hoher ästhetischer Ausdruckskraft sind, wenngleich weit weniger bekannt als seine einflussreichen philosophischen Reden und Schriften (von denen ein schmaler Band, *Ideen, um das Ende der Welt zu vertagen*, nun auf Deutsch vorliegt). Sie unterziehen (neo-)koloniale Repräsentationen Brasiliens bzw. der „Neuen Welt“ einer kritischen Revision und thematisieren die Zerstörung des Planeten Erde durch eine Lebensweise und eine Wirtschaftsform, die in Europa ihren Ausgang nahmen und über den Kolonialismus und die Globalisierung weltweit bestimmend geworden sind.

Eine Verbindung von politischem Aktivismus und ästhetischem Schaffen ist auch für Eliane Potiguara kennzeichnend. Die aktivistische Autorin gründete im Jahr 1988 GRUMIN, Grupo Mulher – Educação Indígena, ein Netzwerk indigener Frauen für Bildung und die Vermittlung des kulturellen Erbes. Das Netzwerk unterstützt sie u.a. bei der Durchführung von Alphabetisierungskampagnen

indígenas do campo das artes são parte de uma negação sistemática, até mesmo sistêmica, da existência de povos indígenas no Brasil. Como se sabe, desde o roubo da terra, que se inicia em 1500, o poder colonial português e depois o Estado brasileiro a partir de 1822 foram corresponsáveis pelo extermínio de comunidades indígenas e grupos étnicos inteiros. De fato, os povos indígenas do Brasil ainda estão sujeitos a repetidas tentativas de assassinato e invasões ilegais nas terras que legitimamente lhes pertencem. Aliás, eles só ganharam plenos direitos civis com a nova Constituição de 1988. Seus direitos foram conquistados por sua própria luta em aliança com os agentes e instituições progressistas do país. Nos anos 70, foi criado o Movimento Indígena, no qual numerosos grupos étnicos e seus representantes se uniram, sobretudo para lutar por seu direito à autodeterminação e ao reconhecimento de seus territórios como Terras Indígenas, bem como para se defenderem contra o racismo estrutural, a repressão e a aculturação sistemática por parte do Estado e da Igreja. A luta do Movimento Indígena, que continua até os dias de hoje, é nada menos que uma luta pela existência dos povos originários no Brasil, especialmente pela proteção de sua integridade e pela salvaguarda de seu ambiente de vida tradicional, bem como por representação política e preservação de sua identidade cultural.

Ailton Krenak desempenhou um papel importante na garantia dos direitos dos povos indígenas brasileiros na Constituição de 1988. O ativista indígena, que é um dos mais notáveis pensadores do Brasil, fez um discurso de importância histórica na Assembleia Nacional Constituinte, em Brasília, em 1987, durante o qual, vestido com um terno branco, pintou seu rosto de preto com tinta de jenipapo como sinal do luto e da luta dos povos indígenas diante de sua opressão e marginalização. Com sua presença perante os parlamentares, sua pintura ritual e o apelo por emendas constitucionais garantindo os direitos civis dos povos indígenas, Ailton Krenak causou grande comoção e, junto com os demais ativistas, foi essencial no avanço da causa. Característico da ligação muitas vezes estreita entre as preocupações políticas, sociais e culturais por parte dos atores indígenas, o ativismo de Ailton

Krenak assume também um claro posicionamento no campo cultural. Desde os anos 80, ele não só fundou uma série de iniciativas culturais e festivais indígenas, como também divulgou suas ideias através de vários meios de comunicação. Embora mais conhecido por seus influentes discursos e escritos ensaísticos, Ailton Krenak também criou pinturas e poemas de alta expressividade estética. Obras que submetem as representações (neo-) coloniais do Brasil e do “Novo Mundo” a uma revisão crítica e abordam a destruição do planeta por um modo de vida e uma forma de economia que surgiram na Europa e se tornaram decisivas no mundo inteiro através do colonialismo e da globalização.

Uma combinação de ativismo político e criatividade estética também é característica de Eliane Potiguara. Em 1988, fundou o GRUMIN – Grupo Mulher-Educação Indígena, uma rede de mulheres indígenas para a educação e a transmissão de seu patrimônio cultural, visando à realização de campanhas de alfabetização, mas também à circulação de suas obras literárias, bem como de seus escritos histórico-didáticos, com os quais ela se posiciona contra a visão eurocêntrica e neocolonialista da História existente nos materiais de educação escolar utilizados pelo Estado e pela Igreja. No que diz respeito à literatura escrita, Eliane Potiguara é considerada uma das primeiras autoras indígenas no Brasil (enquanto a literatura oral tem longas e variadas tradições). Ela, desde cedo, colocou sua obra literária a serviço do fortalecimento das comunidades indígenas, desenvolvendo formas que transcendem os gêneros e as mídias. Como, por exemplo, em *A terra é mãe do índio* (1989),



Die indigenen Völker Brasiliens sind seit Beginn der Kolonialisierung ihres Landes bis in die Gegenwart nicht nur physischer, sondern auch epistemischer Gewalt ausgesetzt.



sowie bei der Zirkulation ihrer literarischen Werke und historisch-didaktischen Schriften, mit denen sie Position bezieht gegen die eurozentrische, neokolonial geprägte Geschichtsauffassung, wie sie etwa in didaktischen Materialien von Staat und Kirche vermittelt wurde. Eliane Potiguara gilt als eine der ersten indigenen Autorinnen Brasiliens, die ihre Literatur schriftlich vermittelt, während die orale Literatur eine lange und vielfältige Tradition aufweist. Sie hat ihr literarisches Schaffen früh in den Dienst der Stärkung indigener Gemeinschaften gestellt und dafür genre- und medienübergreifende Formen entwickelt. So etwa in *A terra é mãe do índio* (*Die Erde ist die Mutter der Indianer*, 1989), einer polit-didaktischen Broschüre dekolonialer Ausrichtung zur Geschichte der Indigenen in Brasilien, bestehend aus Texten, Fotos und Comics. In ihren Gedichten und Prosawerken thematisiert Eliane Potiguara die schrecklichen Verletzungen, die der indigenen Bevölkerung durch den Staat und die Gesellschaft zugefügt worden sind, aber auch den fortwährenden, ungebrochenen Widerstand gegen strukturellen Rassismus und Repressionen.

Die Kraft der Erzählung und die Bedeutung der Literatur als Medium des Widerstandes und als Träger des kulturellen Gedächtnisses manifestieren sich auch in dem bedeutenden Werk von Daniel Munduruku, das über 50 Bücher umfasst. In seinen Romanen und Erzählungen schildert der Autor kunstvoll indigene Mythen und Traditionen und behandelt sowohl die Geschichte als auch die Gegenwart der Ureinwohner/innen Brasiliens. Durch seine Erzählkunst gelingt es ihm, der vorherrschenden eurozentrischen Perspektive auf Brasilien vielfältige indigene Sichtweisen entgegenzusetzen. Und zwar

Sichtweisen im Plural, denn in seinen Werken geht es stets um bestimmte Völker, um spezifische Gemeinschaften und um partikulare Kulturen – ganz im Gegensatz zu den gängigen homogenisierenden Stereotypen von „den Indianern“. Auch das eurozentrische Zeitregime setzt Daniel Munduruku außer Kraft, etwa in *O Karaíba. Uma história do pré-Brasil* (*Der Karaíba: Eine Geschichte Prä-Brasiliens*, 2010). In dem Roman ist die Handlung in der Zeit vor der Ankunft der Portugiesen angesiedelt, wobei diese Epoche nicht – wie üblich – abgetan wird als Prähistorie der Geschichte Brasiliens, die erst mit der sogenannten „Entdeckung“ des Landes durch Pedro Álvares Cabral beginnt. Vielmehr erscheint die prä-cabralinische Zeit als eine historische Epoche eigenen Rechts, die in dem Roman durch Wortkunst und Einbildungskraft eindrücklich Gestalt annimmt. Daniel Mundurukus literarische Politik der indigenen Narrative steht im Zeichen seiner Arbeit am kulturellen Gedächtnis. Hierzu zählen auch seine Übertragungen mündlich überlieferter Erzählungen indigener Gemeinschaften in schriftliche Form. Nicht nur mit seiner Belletristik, sondern auch in Form von Sachliteratur engagiert sich Daniel Munduruku für eine facettenreiche Repräsentation der indigenen Völker und ihrer Kulturen, über die in der brasilianischen Mehrheitsgesellschaft noch immer großes Unwissen besteht und die häufig auf stigmatisierende Stereotype reduziert werden.

Die indigenen Völker Brasiliens sind seit Beginn der Kolonialisierung ihres Landes bis in die Gegenwart nicht nur physischer, sondern auch epistemischer Gewalt ausgesetzt. Zunächst geschah dies vor allem durch stigmatisierende Fremdzuschrei-

um panfleto político-didático de orientação decolonial sobre a História dos povos indígenas no Brasil, constituído de textos, fotos e quadrinhos. Em suas obras de poesia e prosa, Eliane Potiguara aborda as terríveis indignidades infligidas à população indígena pelo Estado e pela sociedade, mas também a resistência contínua e ininterrupta contra o racismo estrutural e a repressão.

O poder da narrativa e a importância da literatura como meio de resistência e portadora de memória cultural também se manifestam na obra de Daniel Munduruku, que inclui mais de cinquenta livros. Em seus romances e histórias, o autor retrata de modo elaborado os mitos e tradições indígenas e trata tanto do passado quanto do presente dos povos nativos do Brasil. Através de sua arte narrativa, ele consegue se opor à perspectiva eurocêntrica predominante no Brasil com diversas perspectivas indígenas. E perspectivas no plural, porque suas obras são sempre sobre povos específicos, comunidades específicas e culturas particulares – ao contrário dos estereótipos homogeneizantes comuns sobre os “índios”. Daniel Munduruku também suspende o regime de tempo eurocêntrico, por exemplo, em *O Karaíba. Uma história do pré-Brasil* (2010). No romance, a ação se situa no período anterior à chegada dos portugueses, sendo que essa época não é – como costuma ser o caso – descartada como a pré-história do Brasil, que só começaria com a chamada “descoberta” do país por Pedro Álvares Cabral. Ao contrário, o período pré-cabralino aparece como uma época histórica propriamente dita, que toma forma através da arte das palavras

e da imaginação. A política literária de narrativas indígenas de Daniel Munduruku é marcada por seu trabalho sobre a memória cultural, o que inclui a transmissão para a literatura escrita de narrativas orais de comunidades indígenas. Não apenas com sua ficção, mas também na não ficção, Daniel Munduruku está comprometido com uma representação multifacetada dos povos indígenas e suas culturas, sobre os quais ainda existe uma grande ignorância na sociedade hegemônica brasileira, que muitas vezes reduz tais culturas a estereótipos estigmatizantes.

Desde o início da colonização do país até o presente, os povos indígenas do Brasil têm sido submetidos não apenas à violência física, mas também epistêmica. A princípio, através da estigmatização vinda de não indígenas por meio de atribuições como canibalismo e promiscuidade, negando-lhes assim a humanidade e justificando sua subjugação. Com o surgimento de correntes nacionalistas, especialmente no movimento romântico do Indianismo, os “índios” serviram para construir um mito nacional fundador do Brasil, como um modo de se diferenciar da metrópole colonial. Este mito nacional de origem é exemplificado pela pintura histórica em grande formato *A primeira missa no Brasil* (1860) de Victor Meirelles. A pintura canônica idealiza a usurpação de terras do Brasil pelos portugueses na forma de uma missa na qual os “índios” se subordinam pacificamente aos colonizadores e aparecem como mero enfeite ou como um ornamento natural ilustrando a “missão civilizadora”. E em romances indianistas como *Iracema, lenda do Ceará*, de José de Alencar (1865), a subjugação co-



Desde o início da colonização do país até o presente, os povos indígenas do Brasil têm sido submetidos não apenas à violência física, mas também epistêmica.



STIMMEN, DIE AUF IHRER EXISTENZ BEHARREN

bungen wie Kannibalismus und Promiskuität, wodurch ihnen die Menschlichkeit abgesprochen und ihre Unterwerfung gerechtfertigt wurde. Mit dem Aufkommen nationalistischer Strömungen, insbesondere in der romantischen Bewegung des Indianismo, dienten „Indianer“ der Konstruktion eines nationalen Gründungsmythos Brasiliens, in Abgrenzung von dem kolonialen Mutterland Portugal. Exemplarisch angelegt ist dieser nationale Ursprungsmythos in dem großformatigen Historienbild *A primeira missa no Brasil (Die erste Messe in Brasilien, 1860)* von Victor Meirelles. Das kanonische Gemälde idealisiert die Landnahme Brasiliens durch die Portugiesen als Messe, bei der sich die „Indianer“ den Kolonisatoren friedlich unterordnen und als bloße Staffage erscheinen bzw. als naturhaftes Ornament figurieren, das die „zivilisatorische Mission“ illustriert. In indianistischen Romanen wie José de Alencars *Iracema, lenda do Ceará (Iracema, eine Legende aus Ceará, 1865)* wird die kolonialistische Unterjochung der indigenen Bevölkerung allegorisch verklärt als Liebe der „Indianerin“ Iracema zu dem Kolonialherren Martim, aus deren Verbindung ein Sohn, Moacir, als der erste „Brasilianer“ hervorgeht. Wenngleich eher unter dekolonialen Vorzeichen im Hinblick auf die europäischen Wertmaßstäbe, dienen indigene Kulturen auch im Modernismo der 1920er Jahre einer Konstruktion nationaler Identität, bei der „Indianer“ nicht in der Gegenwart angesiedelt sind, sondern vielmehr als mythisierte Figuren erscheinen oder als Denkfiguren dienen. Die allegorische Funktion einer ursprünglich indigenen „entidade“ ist diskursprägend angelegt in Mário de Andrades Roman *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (Macunaíma, der Held ohne jeden Charakter, 1928)*, dessen Bestimmung des brasilianischen Nationalcharakters eine anti-essentialistische Stoß-

richtung aufweist. Ebenso wirkungsmächtig ist auch Oswald de Andrades *Manifesto antropófago (Anthropophagisches Manifest, 1928)* mit seinem Konzept der *antropofagia*, das die stigmatisierende Fremdzuschreibung des Kannibalismus der indigenen Tupi positiv wendet in eine Metapher kultureller Appropriation eurozentrischer Kultur, wobei damit auch eine Appropriation indigener Kultur einhergeht. Derartige Alteritätskonstruktionen von „Indianern“ sind in den indigenen Künsten der letzten Jahre gezielt aufgegriffen und transformiert worden. Besonders eindrücklich manifestiert sich dies in Werken von Jaider Esbell und von Denilson Baniwa, die sich beide in vielschichtigen intertextuellen Bezügen mit Mário de Andrades kanonischem Roman und den Implikationen für die Repräsentation der Indigenen in Brasilien auseinandergesetzt haben.

Der 2021 mit nur 42 Jahren verstorbene große Künstler Jaider Esbell aus dem Volk der Macuxi hat sich programmatisch auf Makunaima berufen – sowohl in seinem Bild-Text-Essay *Makunaima, o meu avô em mim (Makunaima, mein Großvater in mir, 2018)* als auch in der Ausstellung *Meu avô Makunaima (Mein Großvater Makunaima)*, die im selben Jahr in Manaus zu sehen war. Die demiurgische Figur Makunaima ist in der Kosmogonie der Macuxi (sowie weiterer Völker aus dem Amazonasgebiet) von besonderer Bedeutung; sie verkörpert u.a. Schöpfungskraft und fortwährende Verwandlung. Jaider Esbell setzt dem modernistischen Macunaíma von Mário de Andrade, der in seiner Vielgestaltigkeit für den brasilianischen Nationalcharakter steht, den ursprünglichen indigenen Makunaima entgegen. Er betont die mit ihm verbundene Spiritualität und stellt seine eigene kulturelle Identität und die seines Volkes, aber

VOZES QUE INSISTEM EM EXISTIR

lonialista da população indígena é alegoricamente transfigurada no amor da “mulher indígena” Iracema pelo colonizador Martim, de cuja união surge um filho, Moacir, representando o primeiro “brasileiro”. Apesar das características decoloniais em relação aos valores europeus no Modernismo dos anos 1920, as culturas indígenas também servem a uma construção da identidade nacional, na qual os “índios” não estão localizados no presente, mas aparecem como figuras míticas ou servem como figuras de pensamento. A função alegórica de uma entidade originalmente indígena é central no romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (1928)* de Mário de Andrade, que usa o protagonista para definir – embora de forma crítica e antiessencialista – o caráter nacional brasileiro. Iguamente poderoso é o *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade (1928) com seu conceito de antropofagia, que transforma positivamente a estigmatização do canibalismo dos Tupi em uma metáfora de apropriação cultural da cultura eurocêntrica, apesar de isto, por sua vez, também significar uma apropriação da cultura indígena. Tais construções de alteridade dos “índios” têm sido deliberadamente retomadas e transformadas nas artes indígenas dos últimos anos. Isso se manifesta em especial nas obras de Jaider Esbell e Denilson Baniwa, ambos lidando em múltiplas referências intertextuais com o romance canônico de Mário de Andrade e suas implicações para a representação dos povos indígenas no Brasil.

O grande artista Jaider Esbell, do povo macuxi, que faleceu ainda muito jovem em 2021, se referiu programaticamente a Makunaima – tanto em seu ensaio *Makunaima, o meu avô em mim (2018)* quanto na exposição *Meu avô Makunaima*, que foi exibida em Manaus no mesmo ano.

A figura demiúrgica Makunaima é de particular importância para a cosmogonia dos macuxi (assim como para outros povos da região amazônica); entre outros aspectos, ela encarna o poder criativo e a perpétua transformação. Jaider Esbell contrasta o modernista Macunaíma de Mário de Andrade, que em sua diversidade representaria o caráter nacional brasileiro, com o Makunaima indígena original. Ele afirma a espiritualidade que lhe é associada e coloca sua própria identidade cultural e a de seu povo, mas também sua criatividade artística, em uma linha genealógica que remonta a Makunaima. Particularmente notáveis, além das explicações linguístico-conceituais, são as dez pinturas que, em cores acrílicas brilhantes sobre um fundo preto, põem em foco configurações visuais complexas de Makunaima. Alternando entre figuração e abstração, as pinturas evocam referências cósmicas e dimensões panteístas da natureza. Em geral, o trabalho diversificado de Jaider Esbell é caracterizado por uma conexão espiritual com sua ancestralidade e pela afirmação da identidade indígena. Sua atitude ativista e orientação comunitária são características marcantes de sua obra. Na exposição *It was Amazon (2016)*, por exemplo, Jaider Esbell denunciou a exploração e destruição da região amazônica. E ao fundar sua própria galeria em Boa Vista, Roraima, ele não apenas promoveu a visibilidade dos artistas indígenas e a venda de suas obras, mas criou também um centro cultural onde artes tradicionais como tecelagem e cerâmica eram praticadas coletivamente e onde se estabeleciam laços estreitos entre membros de diferentes povos indígenas.

Denilson Baniwa, um dos mais importantes artistas do Brasil, trabalhou intensamente com as construções de alteridade de “índios”, incluindo aquelas





Im Sinne kolonialistischer Repräsentationspraktiken figurieren die abgelichteten Menschen als anonyme Sujets eines exotistischen Bildspektakels, als handle es sich um die fotografische Form einer Völkerschau.



No sentido das práticas de representação colonialista, o povo fotografado figurava como objeto anônimo de um espetáculo visual exótico, como se fosse a forma fotográfica de uma exposição etnológica.



auch seine künstlerische Schaffenskraft, in eine genealogische Linie, die auf Makunaima zurückgeht. Besonders bemerkenswert sind neben den sprachlich-konzeptuellen Ausführungen auch die zehn ausdrucksstarken Gemälde, die in leuchtenden Acrylfarben auf schwarzem Grund vielschichtige visuelle Konfigurationen von Makunaima ins Bild setzen. Changierend zwischen Figuration und Abstraktion, evozieren die Bilder kosmische Bezüge und pantheistische Dimensionen der Natur. Generell kennzeichnet sich das vielfältige Schaffen von Jaider Esbell durch eine spirituelle Verbindung zu seiner *ancestralidade* (Ahnenschaft) und durch die Affirmation indigener Identität. Prägend sind dabei seine aktivistische Haltung und die gemeinschaftliche Ausrichtung. So hat Jaider Esbell etwa in der Ausstellung *It was Amazon* (2016) visuell wirkungsmächtig die Ausbeutung und Zerstörung des Amazonasgebietes angeprangert. Mit der Gründung seiner eigenen Galerie in Boa Vista, Roraima, beförderte er nicht nur die Sichtbarkeit indigener Künstler/innen und den Verkauf ihrer Werke. Er schuf mit seiner Galerie auch ein Kulturzentrum, in dem gemeinschaftlich traditionelle Künste wie Flechten und Töpfern praktiziert sowie enge Verbindungen zwischen Angehörigen verschiedener indigener Völker hergestellt wurden.

Denilson Baniwa, einer der bedeutendsten indigenen Künstler Brasiliens, hat sich intensiv mit Alteritätskonstruktionen von „Indianern“ befasst, darunter mit denen des Modernismo. So bezieht sich sein programmatisches Gemälde *Re-Antropofagia* (2018) – das titelgebende Werk einer gleichnamigen, von ihm mit kuratierten Ausstel-

lung primär indigener Gegenwartskunst – auf das den „Indianern“ zugewiesene Fremdbild der „Menschenfresserei“. Dabei ist das Präfix „Re“, das Wiederholung und Erneuerung signifiziert, durchaus im Sinne der kulturellen Appropriation zu verstehen, die Oswald de Andrade dem Begriff der „antropofagia“ verliehen hat. Allerdings ist es auch der Modernismo selbst, den Denilson Baniwa einer Appropriation unterzieht. Bei dem Gemälde handelt es sich um ein Stilleben, eine traditionsreiche Gattung europäischer Malerei: Auf dem Bild ist der Kopf von Mário de Andrade neben seinem Macunaíma-Buch „serviert“ in einem geflochtenen Korb, umgeben von den symbolträchtigen indigenen Ingredienzien Mais und Urucum. Das Gemälde ist durch spannungsgeladene Gegensätze strukturiert – ein charakteristisches Merkmal im Œuvre Denilson Baniwas. So bedient sich der Künstler gezielt diverser Bildtraditionen und Kulturpraktiken indigener wie auch europäisch-brasilianischer Provenienz, die er kritisch zueinander in Beziehung setzt. Die vielschichtigen „re-anthropophagischen“ Darstellungsweisen Denilson Baniwas unterlaufen häufig gezielt (neo-)koloniale Repräsentationen von „Indianern“ und hinterfragen die Mechanismen des künstlerischen Feldes. Ein Beispiel hierfür ist *Pajé-onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo (Jaguar-Schamane hackt die 33. Kunstbiennale von São Paulo, 2018)*, eine nicht genehmigte Intervention in Form einer Performance, die Denilson Baniwa auf Video aufzeichnen ließ. Dem programmatischen Titel entsprechend, hackte – im Sinne des Computerslangs – sich der Künstler als Verkörperung eines „Jaguar-Medizinmannes“ in die Ausstellung der Kunstbiennale. Mit Jaguar-

do Modernismo. Assim, sua pintura programática *Re-Antropofagia* (2018) – obra titular de uma exposição homônima com sua co-curadoria e tendo a arte indígena contemporânea como temática principal – se refere à imagem colonial de “devorador de homens” atribuída aos “índios”, com o prefixo “re” significando repetição e renovação, exatamente no sentido da apropriação cultural que Oswald de Andrade deu ao termo. Entretanto, é também o próprio Modernismo que Denilson Baniwa submete à apropriação. A pintura é uma natureza morta, um gênero tradicional da pintura europeia, na qual a cabeça de Mário de Andrade é “servida” ao lado de seu livro *Macunaíma* – em uma cesta trançada acompanhada de ingredientes indígenas como milho e urucum. Como é característico na obra de Denilson Baniwa, a pintura é estruturada por contrastes tensos. O artista faz uso específico de diversas tradições pictóricas e práticas culturais de origem indígena e de origem europeia-brasileira, relacionando-as de forma crítica. Os complexos modos de representação “re-anthropofágica” que ele cria, muitas vezes subvertem deliberadamente as representações (neo-) coloniais dos “índios” e questionam os mecanismos do campo artístico. Um exemplo disso é *Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018), uma intervenção em forma de performance não autorizada e que Denilson Baniwa registrou em vídeo. De acordo com o título programático, o artista “hackeou” – no sentido da linguagem digital – a Bienal de Arte, entrando no local como a encarnação do Pajé-Onça. Vestido com uma máscara e uma capa de onça-pintada, ele realizou uma referência ritual diante de fotografias monu-

mentais do povo Selk’nam, que viveu na Terra do Fogo e foi quase completamente exterminado no século XX. As fotografias em questão, mostrando os Selk’nam com pintura corporal, foram apresentadas na exposição sem título e sem qualquer informação além do nome do fotógrafo. No sentido das práticas de representação colonialista, o povo fotografado figurava como objeto anônimo de um espetáculo visual exótico, como se fosse a forma fotográfica de uma exposição etnológica. Como parte da performance em vídeo, Denilson Baniwa caminha pela Bienal como Pajé-Onça e então compra um livro intitulado *Breve História da Arte* na loja do local. Em frente a uma fotografia dos Selk’nam em grande formato, ele folheia e rasga o livro, onde não há nenhuma menção à arte indígena. Durante o “ritual” de rasgar, o artista reflete criticamente em voz alta: “É assim que você quer o índio, preso no passado? Sem direito ao futuro? Eles roubam sua imagem, roubam seu tempo, roubam sua arte [...]. Estamos vivos, apesar do roubo, apesar da violência e apesar da história da arte”. Como é característico no trabalho artístico de Denilson Baniwa, a performance combina elementos da cultura indígena tradicional com os meios de comunicação modernos e práticas artísticas. A encarnação estilizada de um Pajé-Onça, por exemplo, se refere a um ritual xamânico que se caracteriza por certas ideias de ancestralidade, cosmogonia e convivência do homem com a natureza. Ao mesmo tempo, é um posicionamento estratégico no campo artístico que utiliza um gênero de arte recente e um meio digital. Com sua performance em vídeo, Denilson Baniwa afirma, por um lado, a arte indígena contra as represen-

maske und -fellumhang bekleidet vollführte er eine rituelle Referenzerweisung vor monumentalen, überlebensgroßen Fotografien der Selk'nam, einem indigenen Volk, das im Feuerland lebte und durch einen Genozid im 20. Jahrhundert ausgelöscht wurde. Die fraglichen Fotografien, auf der die Selk'nam mit kunstvoller Körperbemalung zu sehen sind, wurden in der Ausstellung titellos und ohne jegliche Information präsentiert, abgesehen von dem Namen des Fotografen. Im Sinne kolonialistischer Repräsentationspraktiken figurieren die abgelichteten Menschen als anonyme Sujets eines exotistischen Bildspektakels, als handle es sich um die fotografische Form einer Völkerschau. Im Rahmen der Videoperformance durchschreitet Denilson Baniwa als Pajé-Onça die Biennale und kauft schließlich in der dortigen Boutique ein Buch mit dem Titel *Breve História da Arte (Kurze Geschichte der Kunst)*. Vor den Fotografien der Selk'nam durchblättert und zerreißt er das Buch, weil darin indigene Kunst keinerlei Erwähnung finde. Während des „rituellen“ Zerreißens stellt der Künstler mit lauter Stimme kritische Reflexionen an: „Wollen Sie den Indianer so haben, gefangen in der Vergangenheit? Ohne Recht auf Zukunft? Sie stehlen sein Bild, sie stehlen seine Zeit, sie stehlen seine Kunst [...] Wir sind lebendig, trotz des Diebstahls, trotz der Gewalt und trotz der Kunstgeschichte.“ Bezeichnend für Denilson Baniwas künstlerisches Schaffen verbindet die Performance in vielschichtiger Form Elemente traditioneller indigener Kultur mit modernen Medien- und Kunstpraktiken. So verweist die stilisierte Verkörperung eines Pajé-Onça auf ein schamanisches Ritual, das durch bestimmte Vorstellungen von Ahnenschaft, Kosmogonie und Konvivenz von Mensch und Natur geprägt ist. Zugleich handelt es sich um eine strategische Positionierung im künstlerischen Feld, die sich einer jungen Kunstgattung und eines digitalen Mediums bedient. Mit seiner Videoperformance macht Denilson Baniwa indigene Kunst wirkmächtig geltend gegenüber den neokolonialistischen Fremddarstellungen auf den fraglichen Fotografien einerseits sowie gegenüber dem Ausschluss indigener Künstler/innen bei der Biennale und im Kanon der Kunstgeschichte andererseits. Die Performance reflektiert somit grundlegende Fragen der Repräsentation, die weit über das künstlerische Feld hinausgehen. Im Sinne von Denilson Baniwas Forderung nach dem Anrecht auf

die negierte Zeitgenossenschaft geht es bei seiner künstlerischen Repräsentation auch um die gleichberechtigte Teilhabe der indigenen Bevölkerungsgruppen an der brasilianischen Gesellschaft.

Auch für das künstlerische Schaffen Arissana Pataxó sind Fragen der Repräsentation und der kulturellen Identität von grundlegender Bedeutung. In ihrem Werk lotet sie das Spannungsfeld aus zwischen den künstlerischen Traditionen der Pataxó und denjenigen der brasilianischen Mehrheitsgesellschaft, die in ihren kanonischen Erscheinungsformen stark europäisch geprägt sind. Einerseits transformiert sie traditionelle Darstellungsweisen ihres Volkes, andererseits setzt sie sich kritisch mit Alteritätszuweisungen von „Indianern“ auseinander. Durch das Aufgreifen von Grafismen der Pataxó, die in Form von Körperbemalung bis hin zur Verzierung von Artefakten Verwendung finden, knüpft die Künstlerin direkt an die Tradition ihres Volkes an. Sie verändert diese allerdings, indem sie den kollektiven Ausdrucksformen eine persönliche Handschrift verleiht: durch eine expressive Linienführung, die Fragmentierung geometrischer Muster, die Leuchtkraft der Farben und den Gebrauch von Medien wie Siebdruck und Wandmalerei. So affirmiert Arissana Pataxó ihr kulturelles Erbe und reflektiert zugleich die Transformationen, die ihr Volk mit seinen Kulturformen durchläuft. Von herausgehobener Bedeutung im Werk von Arissana Pataxó sind Fragen der Repräsentation von Indigenen zwischen Fremddarstellungen und Selbstbildern sowie zwischen traditionellen Darstellungsformen und neuen Medientechnologien. Diese reflexiven Dimensionen sind exemplarisch angelegt in dem Gemälde *Indígenas em foco (Indigene im Fokus, 2016)*, das einen Mann mit Federschmuck und Urucum-Körperbemalung zeigt, dessen Gesicht von einem Fotoapparat verdeckt ist, mit dem er die Betrachter/innen ins Visier nimmt. Ins Bild gesetzt ist somit ein komplexes Gefüge von Blickkonstellationen und Mediendispositiven, das grundlegende Fragen der Repräsentation von Indigenen im Sinne einer Verflechtung von Darstellung und Vertretung aufwirft. Bezeichnenderweise hat Arissana Pataxó das Gemälde *Indígenas em foco* für ein Festival des indigenen Films entworfen und so verschiedene Mediendispositive und künstlerische Felder zueinander in Beziehung gesetzt.

tações estrangeiras neocolonialistas nas fotografias em questão e, por outro, a exclusão de artistas indígenas da Bienal e do cânone da história da arte. Indo muito além do campo artístico, a performance reflete sobre questões fundamentais de representação. No sentido da demanda de Denilson Baniwa pelo direito à contemporaneidade negada, sua representação artística também trata da participação igualitária dos grupos indígenas na sociedade brasileira.

Representação e identidade cultural também são de fundamental importância para o trabalho artístico de Arissana Pataxó. Em sua obra, ela explora o campo de tensão entre as tradições artísticas dos pataxó e as da sociedade hegemônica brasileira, fortemente europeia em suas manifestações canônicas. Por um lado, ela transforma os modos tradicionais de representação de seu povo, por outro lado, examina criticamente a atribuição de alteridade aos “índios”. Ao retomar os grafismos pataxó, utilizados na pintura corporal e na decoração de artefatos, a artista se liga diretamente à tradição de seu povo. No entanto, ela as altera, dando às formas de expressão coletiva um toque pessoal através de suas linhas expressivas, da fragmentação dos padrões geométricos, da luminosidade das cores e do uso de meios como a serigrafia e a pintura mural. Desta forma, Arissana Pataxó afirma sua herança cultural e, ao mesmo tempo, reflete as transformações pelas quais seu povo está passando. De particular importância no trabalho de Arissana Pataxó são as questões de representação dos povos indígenas entre imagens de si e imagens feitas por outros, assim como entre formas tradicionais de representação e novas tecnologias de mídia. Estas dimensões reflexivas são exemplificadas na pintura *Indígenas em foco (2016)*, que mostra um homem, enfeitado com penas e pintura corporal de urucum, cujo rosto é coberto por uma câmera com a qual ele focaliza o espectador. Assim, uma estrutura complexa de constelações de olhares e disposições de mídia é posta em cena, o que levanta questões fundamentais sobre a representação dos povos indígenas no sentido de um entrelaçamento de apresentação e representação. Arissana Pataxó elaborou a pintura *Indígenas em foco* para um festival de filmes indígenas, relacionando assim diferentes disposições de mídia e campos artísticos.

Alberto Álvares Guarani é um dos mais importantes representantes do cinema indígena no Brasil, que vem experimentando um boom há mais de uma década. Embora centenas de filmes de diretores indígenas de diferentes povos tenham sido feitos nesse meio tempo e estejam sendo realizados em número crescente, este é um desenvolvimento recente que começou no final dos anos 1980. Antes disso – mas também até o presente – “índios” e especialmente “índias” eram retratadas em imagens estereotipadas e estigmatizantes. Seja nas adaptações exotizantes de *Iracema* desde 1917; seja nas comédias que ridicularizam os supostos costumes dos “selvagens”; ou nas chamadas pornochanchadas, nas quais, entre outras coisas, “índias” aparecem como objetos sexuais – para citar apenas alguns exemplos. A autorrepresentação cinematográfica dos povos indígenas, por outro lado, começou em 1986 com a fundação do projeto Vídeo nas Aldeias, com o qual o antropólogo e cineasta Vincent Carelli, como parte de seu compromisso com os povos indígenas do Brasil, começou a lhes fornecer a tecnologia de vídeo e a apoiá-los na realização de seus próprios filmes. Desde o início deste projeto pioneiro, que produziu inúmeros documentários indígenas, especialmente a partir dos anos 2000, o campo do cinema indígena se diversificou muito. Desde então, vários diretores indígenas vêm ensinando formas audiovisuais de representação, garantindo assim o treinamento de cineastas indígenas. Um deles é Alberto Álvares, do povo guarani nhandewa. Desde sua estreia em 2010, ele vem criando uma obra cinematográfica significativa que inclui mais de vinte documentários, construindo assim uma imagem muito diferenciada e multifacetada de seu povo. Com um estilo cinematográfico próprio que permite que micronarrativas e pequenos gestos se desdobrem no tempo, ele consegue capturar a espiritualidade dos Guarani, suas práticas culturais e sua visão filosófica do mundo. Com sua obra, Alberto Álvares Guarani faz um trabalho significativo sobre a memória cultural de seu povo, especialmente ao retratar líderes espirituais, registrando seu conhecimento e sabedoria por meio audiovisual e assim preservando-os para as gerações futuras, como é o caso de *Tekowe Nhepyrun - A origem da alma (2015)* ou *Guardiões da memória (2018)*. Através de seu trabalho cinematográfico, ele consegue expressar a complexidade e a beleza da

STIMMEN, DIE AUF IHRER EXISTENZ BEHARREN

Alberto Álvares Guarani zählt zu den bedeutendsten Vertretern des indigenen Kinos in Brasilien, das seit über einer Dekade einen Boom erlebt. Obwohl inzwischen Hunderte von Filmen indigener Regisseur/innen unterschiedlicher Völker entstanden sind und in zunehmender Zahl realisiert werden, handelt es sich um eine rezente Entwicklung, die Ende der 1980er Jahre ihren Ausgang nahm. Zuvor – mitunter aber auch noch bis in die Gegenwart hinein – wurden „Indianer“ und insbesondere „Indianerinnen“ im brasilianischen Kino primär in stereotypen, stigmatisierenden Fremdbildern dargestellt. Sei es in den exotisierenden *Iracema*-Verfilmungen seit 1917; sei es in Komödien, welche die vermeintlichen Sitten der „Wilden“ ins Lächerliche ziehen; sei es in sogenannten Pornochanchadas, in denen u.a. „Indianerinnen“ als willige Sexobjekte erscheinen, um nur einige Beispiele anzuführen. Die filmische Selbstrepräsentation der indigenen Völker hingegen nahm ihren Ausgang 1986 mit der Gründung des Projekts *Vídeo nas Aldeias* (*Video in den Dörfern*). Der Anthropologe und Filmemacher Vincent Carelli begann im Rahmen seines Engagements für die indigenen Völker Brasiliens, ihnen Videotechnik bereitzustellen und sie bei der Realisierung eigener Filme zu unterstützen. Seit dem Beginn des Pionierprojekts, aus dem vor allem seit den 2000er Jahren zahlreiche indigene Dokumentarfilme hervorgegangen sind, hat sich das Feld des indigenen Kinos stark diversifiziert. Inzwischen lehren eine Reihe indigener Regisseur/innen selbst audiovisuelle Darstellungsformen und sorgen damit für die Ausbildung indigener Filmemacher/innen. Zu ihnen gehört Alberto Álvares aus dem Volk der Guarani Nhandewa. Alberto Álvares Guarani hat seit seinem *Debut* 2010 ein bedeutendes filmisches Œuvre geschaffen, das über 20 Dokumentarfilme umfasst und ein sehr differenziertes, vielschichtiges Bild seines Volkes zeigt. Mit seinem sensiblen filmischen Personalstil, der Zeit lässt für die Entfaltung von Mikronarrativen und kleinen Gesten, gelingt es ihm, die Spiritualität der Guarani, ihre kulturellen Praktiken und ihr philosophisches Weltbild eindrücklich in eine filmische Form zu fassen. Mit seinem Werk leistet Alberto Álvares Guarani eine bedeutende Arbeit am kulturellen Gedächtnis seines Volkes, vor allem indem er spirituelle Führer portraitiert, ihr Wissen und ihre Weisheit in dem audiovisuellen Medium aufzeichnet und somit für künftige Generationen bewahrt,

beispielsweise in *Tekowe Nhepyrun – A origem da alma* (*Der Ursprung der Seele*, 2015) oder in *Guardiões da memória* (*Hüter des Gedächtnisses*, 2018). Mittels seines filmkünstlerischen Schaffens gelingt es Alberto Álvares, die Komplexität und Schönheit der Guarani-Kultur zum Ausdruck zu bringen. Deutlich ist dies insbesondere in der Darstellung von Ritualen, in denen das Zusammenspiel von Gesang, Poesie und Tanz in Verbindung mit Körperbemalung und der Verwendung von Artefakten nicht nur von der Spiritualität der Guarani zeugt, sondern auch von der künstlerischen Raffinesse ihrer Kultur.

Während viele indigene Künstler/innen seit ihrer Kindheit eine zumindest partielle Sozialisierung durch ihr Volk und dessen Kultur erhalten haben, musste sich die Rapperin, Songwriterin und Performance-Künstlerin Katú Mirim ihre indigenen Wurzeln eigenständig erschließen, ihre kulturelle Identität selbst erkämpfen. Anders als es die Ideologie der „mestiçagem“ – eine vermeintlich harmonische Verbindung verschiedener „Rassen“ als Fundament der brasilianischen Nation – glauben machen möchte, haben (neo-)kolonialistische Gewalt und systemischer Rassismus in Brasilien Bruchlinien in vielen Familiengeschichten verursacht und identitäre Zugehörigkeiten zerstört. In diesem Sinne ist das Bekenntnis zu einer marginalisierten ethnisch-kulturellen Identität ein politischer Akt – umso mehr, wenn es mit einer aktivistischen Haltung einhergeht, wie dies bei Katú Mirim der Fall ist. Als Tochter einer afrobrasilianischen Mutter und eines indigenen Vaters, jedoch von evangelikalen Adoptiveltern in der städtischen Peripherie São Paulos aufgezogen, erhielt sie von dem Volk der Guarani Mbya einen neuen Namen – Katú Mirim – und etablierte die Verbindung zu den Boe Bororo, dem Volk ihres Vaters. Wie andere junge Indigene, etwa die Brô MC's und Wera MC, nutzt Katú Mirim den Rap, um kämpferisch Position zu beziehen gegen Rassismus, Repressionen und soziale Exklusion, welche in der brasilianischen Gesellschaft tief verwurzelt sind. Ihrer eigenen multiplen Identität entsprechend propagiert sie in ihren Liedtexten eine Allianz verschiedener marginalisierter Gruppen, um für deren Gleichstellung in der Gesellschaft zu kämpfen, insbesondere Indigene, Afrobrasilianer/innen, Frauen und LGBTQIA+, Gruppen, denen sie selbst angehört. Identitäre Vielfalt manifestiert sich auch im

cultura guarani. Isto é particularmente visível na representação de rituais, nos quais a interação de canto, poesia e dança, combinada com a pintura corporal e o uso de artefatos, atesta não apenas a espiritualidade dos guarani, mas também a sofisticação artística de sua cultura.

Embora muitas e muitos artistas indígenas tenham sido pelo menos parcialmente socializados por seu povo e sua cultura desde a infância, a rapper, compositora e artista performática Katú Mirim teve que recuperar suas raízes indígenas de forma independente e resgatar sua própria identidade cultural. Ao contrário do que a ideologia da „mestiçagem“ – uma suposta união harmoniosa de diferentes „raças“ como fundação da nação brasileira – nos faz acreditar, a violência (neo-)colonialista e o racismo sistêmico no Brasil têm causado rupturas em muitas histórias familiares e destruído filiações identitárias. Neste sentido, professar uma identidade etnocultural marginalizada é um ato político – ainda mais quando acompanhado de uma postura ativista, como no caso de Katú Mirim. Filha de uma mãe afrobrasileira e de um pai indígena, mas criada por pais adotivos evangélicos na periferia urbana de São Paulo, ela recebeu um novo nome – Katú Mirim – dos guarani mbya e estabeleceu uma conexão com os boe bororo, o povo de seu pai. Como outros jovens indígenas, como os Brô MC's e Wera MC, Katú Mirim usa o rap para se posicionar contra o racismo, a repressão e a exclusão social, que estão profundamente enraizados na sociedade brasileira. Em consonância com sua própria identidade multifacetada, ela promove em suas letras uma aliança de diferentes grupos marginalizados na luta por igualdade social, especialmente indígenas, afrobrasileiros, mulheres e LGBTQIA+, grupos aos quais ela mesma pertence. A diversidade identitária também se manifesta no estilo musical de Katú Mirim, que às vezes combina elementos como rap e trip-hop com instrumentos tradicionais e incorpora em seus *samples* tanto cantos sagrados quanto discursos políticos indígenas. Em complemento à sua música, Katú Mirim assume uma postura ativista que passa por vários meios de comunicação. Ela aborda a complexidade das identidades indígenas híbridas, principalmente em formas performáticas de apresentação – desde vídeos como *Índio não é fantasia* (2018), que



STIMMEN, DIE AUF IHRER EXISTENZ BEHARREN



Obschon seit Beginn der Kolonialisierung des Landes, dem die Europäer den Namen Brasilien gaben, indigene Völker und ihre Kulturen der Vernichtung oder forcierten Assimilation ausgesetzt sind und in stereotypischen Repräsentationen gefasst werden, leisten sie seit jeher Widerstand.



musikalischen Stil von Katú Mirim, der Elemente wie Rap und Trip-Hop mit traditioneller Instrumentation verbindet und als Samples sowohl sakralen Gesang als auch politische Reden indigener Provenienz einbezieht. Komplementär zu ihrer Musik nimmt Katú Mirim in unterschiedlichen Medien eine aktivistische Position ein. Sie thematisiert die Vielschichtigkeit hybrider indigener Identitäten primär in performativen Darstellungsformen – von Videos wie *Índio não é fantasia (Indianer ist keine Verkleidung, 2018)*, das den Gebrauch indigener Symbole als Karnevalskostüme kritisch hinterfragt, bis hin zur Teilnahme an Modenschauen, in denen sie einen ganz eigenen, avantgardistischen Stil kultiviert. So verbindet sie traditionelle indigene Insignien wie Grafismen auf ihrem Körper und im Gesicht mit punkigen Elementen wie nietenbeschlagener Lederkleidung, Piercings und Tätowierungen. Obgleich Katú Mirims Habitus und ihre Kunst sich stark von den traditionellen Kulturen der brasilianischen Ureinwohner abheben, stellt sie sich dezidiert in deren Tradition. Ihre Position zeugt von der enormen Vielfalt indi-

gener Identitäten und künstlerischer Produktionen. Eine Vielfalt, die nicht nur aus der Existenz von über 250 verschiedenen Völkern in Brasilien mit ihren jeweils eigenen Kulturen resultiert, sondern auch aus Entwurzelungen und diversen neuen Verbindungen zu unterschiedlichen Aspekten des indigenen Erbes, aus denen hybride Identitäten resultieren.

Obschon seit Beginn der Kolonialisierung des Landes, dem die Europäer den Namen Brasilien gaben, indigene Völker und ihre Kulturen der Vernichtung oder forcierten Assimilation ausgesetzt sind und in stereotypischen Repräsentationen gefasst werden, leisten sie seit jeher Widerstand. Dieser Widerstand äußert sich in mannigfaltiger Form in den indigenen Künsten, die bei aller Vielfältigkeit deutlich die Tendenz aufweisen, die kulturellen Identitäten der jeweiligen Völker zu affirmieren und sich dezidiert gegen Repressionen und für die ihnen zustehenden Rechte einzusetzen.

VOZES QUE INSISTEM EM EXISTIR



Embora os povos indígenas e suas culturas tenham sido submetidos à aniquilação ou assimilação forçada e representações estereotipadas desde o início da colonização do país que os europeus chamaram de Brasil, eles sempre resistiram a isso.



questiona criticamente o uso de símbolos indígenas como fantasia de carnaval, até a participação em desfiles de moda, nos quais ela cultiva um estilo vanguardista próprio. Assim, ela combina insígnias indígenas tradicionais como grafismos em seu corpo e rosto com elementos punk, como roupas de couro com pinos de metal, piercings e tatuagens. Embora o *habitus* de Katú Mirim e sua arte sejam muito diferentes das culturas tradicionais dos povos indígenas brasileiros, ela se coloca firmemente em sua tradição. Sua posição atesta a enorme diversidade das identidades indígenas e das produções artísticas. Uma diversidade que resulta não apenas da existência de mais de 250 povos diferentes no Brasil, cada um com sua própria cultura, mas também do desenraizamento e de várias novas conexões com diferentes aspectos da herança indígena, resultando em identidades híbridas.

Embora os povos indígenas e suas culturas tenham sido submetidos à aniquilação ou assimilação forçada e a representações estereotipadas desde o início da colonização do país que os europeus chamaram de Brasil, eles sempre resistiram a isso. Esta resistência se manifesta de muitas formas nas artes indígenas, que, por toda sua diversidade, mostram claramente uma tendência a afirmar as identidades culturais dos respectivos povos e a se posicionar contra a repressão e por seus direitos.

MILITON

KRENNAK



**AILTON
KRENAK**

A arte do diálogo

Die Kunst des Dialogs

Ailton Krenak ist einer der prominentesten Vertreter der Rechte indigener Völker in Brasilien und zählt zu den bedeutendsten Denkern des Landes. Ihm bei der Ausübung seiner Kunst beizuwohnen, die in erster Linie eine Kunst des Dialogs ist, ermöglicht eine besondere Erfahrung.

Ailton Krenak folgt nicht einfach den Maßgaben oder Zeitregimen vorgegebener Formate und Fragen. Vielmehr lässt er sich auf sein Gegenüber ein, durchdringt an ihn gerichtete Fragen fernab von vorgefertigten Gedanken und Gemeinplätzen. Bisweilen nutzt er auch bewusst das Innehalten. Die Stille dient dann als ein Resonanzraum, in dem das Gesagte sich gedanklich ausbreiten und neue Richtungen annehmen kann. Über bloßes Respondieren weit hinausgehend, etabliert Ailton Krenak ein eigenständiges dialogisches Denken und eröffnet mit seinen tiefgreifenden Reflexionen zum Leben auf der Erde neue Weltansichten.

1953 in der Region Vale do Rio Doce in Minas Gerais geboren, zog Ailton Krenak 1970 mit seiner Familie in die Peripherie von São Paulo und von dort nach Paraná, wo er als Schriftsteller, Grafikdesigner und Journalist zu arbeiten begann. Sein Name ist untrennbar verbunden mit dem Kampf für die Rechte der indigenen Bevölkerung und deren Selbstrepräsentation, sei es als Gründer des Nukleus Indigener Kultur (1985), als Initiator des Festivals für Tanz und Indigene Kultur (1998) oder als politischer Aktivist, der 1987 eine Rede von historischer Bedeutung vor der Verfassungsgebenden Nationalversammlung in Brasília hielt. In dieser Rede trat Ailton Krenak in tadellosem weißen Anzug vor die Parlamentarier und bemalte sich – während er sprach – das Gesicht schwarz mit Jenipapo, als Zeichen der Trauer und des Kampfes. In seiner Rede plädierte er wortgewandt für die Verabschiedung von Verfassungsänderungen, welche den indigenen Völkern, die bis dahin unter der Vormundschaft des Staates standen, Bürgerrechte garantieren sollten.

Ailton Krenak ist kein Denker im herkömmlichen Sinne; er ist ein Philosoph, der sich vielfältiger Ausdrucksweisen bedient und dessen holistisches Denken nicht zwischen Mensch und Natur, Körper und Geist, Intellekt und Seele trennt, sondern diese in Relation zueinander stellt. Sein Denken nimmt die unterschiedlichsten Formen an. Es manifestiert sich in seinem unaufhörlichen Engagement als politischer Aktivist, der für die Rechte der indigenen Völker kämpft; ferner in philosophischen Reden und Büchern, die sich mit der indigenen Sichtweise auf Fragen des Lebens auf der Erde und der Zukunft der Menschheit befassen, u.a. *Ideias para adiar o fim do mundo* (*Ideen, um das Ende der Welt zu vertagen*, 2019, dt. 2021) und *O amanhã não está à venda* (*Die Zukunft ist nicht käuflich*, 2020). Zum Ausdruck kommt das Denken von Ailton Krenak auch in künstlerischen Werken wie dem Gemälde *As três caravelas* (*Die drei Karavellen*, 2010) und in Gedichten wie *Suspiro de Gaia* (*Gaias Seufzer*, 2020).

Mit seinem Schaffen zeigt Ailton Krenak, ganz ohne erhobenen Zeigefinger, wie Existenz, Kunst und Aktivismus eine Einheit bilden können im Engagement für Humanität und den Erhalt des Lebens auf der Erde.

Ailton Krenak é hoje um dos principais representantes dos direitos indígenas no Brasil e um dos mais importantes pensadores do país. Vê-lo praticar sua arte, que é antes de tudo uma arte do diálogo, possibilita uma experiência única.

Ailton Krenak não se atém aos ditames ou temporalidades de formatos e perguntas fixas. Ao contrário, ele se envolve com seu interlocutor para adentrar nas questões apresentadas, longe dos pensamentos pré-fabricados e dos lugares-comuns. Às vezes ele também usa deliberadamente o silêncio. O silêncio serve então como uma câmara de ressonância na qual o que é dito pode se expandir mentalmente e tomar novas direções. Indo muito além da mera resposta, Ailton Krenak estabelece um pensamento dialógico independente e abre novas visões do mundo com suas profundas reflexões sobre a vida no planeta.

Nascido em 1953 na região da Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, Ailton Krenak se mudou com sua família para a periferia de São Paulo em 1970 e de lá para o Paraná, onde começou a trabalhar como escritor, designer gráfico e jornalista. Seu nome está indissociavelmente ligado à luta pelos direitos indígenas e à autorrepresentação, seja como fundador do Núcleo de Cultura Indígena (1985), como iniciador do Festival de Dança e Cultura Indígena (1998) ou como ativista político que fez um discurso de importância histórica na Assembleia Nacional Constituinte em Brasília, em 1987. Na ocasião, Ailton Krenak se apresentou diante dos parlamentares em um impecável terno branco e, enquanto discursava, pintou seu rosto de preto com jenipapo como sinal de luto e luta. Em seu discurso, ele fez um pungente apelo para a adoção de emendas constitucionais que garantissem direitos civis aos povos indígenas, que até então estavam sob a tutela do Estado.

Ailton Krenak não é um pensador no sentido convencional; ele é um filósofo que se expressa das mais variadas formas e cujo pensamento holístico não separa ser humano e natureza, corpo e mente, intelecto e alma, mas os coloca em relação uns aos outros. Seu discurso assume diversas configurações. Ele se manifesta em seu incessante engajamento como ativista político que luta pelos direitos dos povos indígenas; assim como em discursos filosóficos e livros que tratam das perspectivas indígenas sobre questões da vida na Terra e o futuro da humanidade, a exemplo de *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019) e *O amanhã não está à venda* (2020). O pensamento de Ailton Krenak também se expressa em obras artísticas como a pintura *As três caravelas* (2010) e poemas como *Suspiro de Gaia* (2020).

Com seu trabalho, que não se resume à pura denúncia, Ailton Krenak mostra como a existência, a arte e o ativismo podem se entrelaçar no compromisso com a humanidade e com a preservação da vida.

INTERVIEW MIT AILTON KRENAK

Carola Saavedra: Ich sehe dich als Boten, als Übersetzer zwischen zwei Welten. Dir gelingt es, komplexe Gedanken sehr klar und eindringlich einem Publikum nahe zu bringen, das normalerweise nicht sonderlich empfänglich dafür ist. Wie war es für dich in deiner Kindheit und Jugend, zwischen diesen beiden Welten aufzuwachsen, auf der einen Seite die Welt der Krenak und auf der anderen die Welt der „Weißen“? Wie war dieser Übergang?

Ailton Krenak: Diese Erfahrung ist für mich zeitlich nicht sehr klar in der Vergangenheit verortet, sie währt vielmehr fort. Kontinuierlich die Kindheitserfahrungen in mir tragen, meine ersten Erinnerungen, das ist schon Friktion. Es ist wie zwischen zwei oder vielen Erfahrungsschichten zerrieben werden und ich erfahre das körperlich, in meinen Knochen, auf die gleiche Weise, wie ich es im Denken erfahre. Ich spüre, dass mein Denken heute ein zerriebenes Denken ist. Es ist Friktion, Reibung. Und deswegen ist es eine Brücke. Keine freiwillige Brücke. Es ist

die Antwort auf einen Schock. Ich habe mich auf diese Reibung und diesen Ort eingestellt und mich dort eingerichtet. Es hat viel mit der Kindheitsfrage zu tun, was man wird, wenn man groß ist. Ich habe auf diese Frage nicht gewartet. Ich habe diese Erfahrung gewagt und habe nicht auf die Frage gewartet. Ich lebe die Gleichzeitigkeit meiner Kindheit heute genauso. Oft merke ich, dass ich die gleichen Erfahrungen mache, mir wehtue, versuche, mit dem Finger Holz zu bohren, mich quäle, hin falle und den Zustand der Sicherheit meide, um weiter am Leben zu bleiben. Gewissermaßen sieht es so aus, als hätte der kleine Junge gelernt, dass das Leben an Bedeutung verliert, wenn er es sich irgendwo bequem macht.

Peter W. Schulze: Du bist 1987 mit einer Rede vor dem Parlament aufgetreten, wo du dich für die Garantie der Rechte der indigenen Völker in der Verfassung aussprichst und dir dabei mit Jenipapo-Farbe das Gesicht schwarz anmalst. Das war eine sehr ausdrucksstarke politische Intervention, sie kann aber auch als künstlerischer Akt, als Polit-Performance gelesen werden. Sie zeigt, wie fließend der Übergang zwischen Kunst und Aktivismus sein kann. Wie siehst du diese Verbindung?

Ailton Krenak: Meinen Auftritt von 87 sah ich schon zehn Jahre später in der Nähe der künstlerischen Performance. Hier in Brasilien ist die Performance-Erfahrung eigentlich dem Künstler Hélio Oiticica und der Avantgarde vorbehalten, also der Kunst. Performance ist nichts Gewöhnliches, nicht für die einfachen Leute. Ich hatte damals kein Kollektiv,

ENTREVISTA COM AILTON KRENAK

Carola Saavedra: Eu vejo você como um mensageiro, como tradutor entre dois mundos. Você consegue levar pensamentos complexos com muita clareza e força a um público leigo. Como foi para você em sua infância e juventude crescer entre esses dois mundos, de um lado o mundo Krenak e do outro o mundo dos “brancos”? Como foi essa transição?

Ailton Krenak: Essa experiência não tem uma marcação temporal muito clara do que foi, ela é. A minha continuidade com as experiências de menino, das minhas primeiras memórias de menino, ela já é uma fricção. Uma experiência de você estar sendo esfregado entre duas ou muitas camadas de experiência e eu experimento isso no meu corpo, nos meus ossos, da mesma maneira que eu experimento no pensamento. Eu sinto que hoje, observo que eu tenho um pensamento friccionado. Ele é uma fricção. Por isso que é uma ponte. Ele não é uma ponte voluntária. Ele é uma resposta a um choque. Eu me predispus a essa fricção e habito esse lugar. Tem a ver com aquela pergunta sobre a infância e sobre o que você vai ser quando crescer. Eu não esperei essa pergunta. Eu disparei uma experiência e não esperei essa pergunta. Eu vivo a simultaneidade da minha infância da mesma maneira hoje. Em muitos momentos eu me pego fazendo as mesmas experiências, me machucando, furando o dedo nas plantas, ralando, levando um tombo e evitando um estado de segurança exatamente para continuar vivo. Em algum sentido me parece que o menino aprendeu que, se ele ficar acomodado em algum lugar, a vida perde importância.

Peter W. Schulze: Em 1987, você fez um discurso diante do Parlamento, no qual falou pela garantia dos direitos indígenas na Constituição e pintou seu rosto de preto com tinta de jenipapo. Esta foi uma intervenção política muito expressiva, mas também pode ser lida como um ato artístico, como uma performance política. Mostra quão fluida pode ser a transição entre a arte e o ativismo. Como você vê esta conexão?

Ailton Krenak: Aquele meu gesto em 87, só dez anos depois é que, para mim, ele foi aproximado com a ideia de performance. Aqui no Brasil, a experiência performática era uma exclusividade do Hélio Oiticica, da vanguarda artística, da arte. Não era uma ideia comum, popular. Não tinha nenhum coletivo, não tinha nenhuma comunidade de artistas cogitando uma performance. Quando eu fiz aquele gesto, ele não tinha nenhuma conexão com nada cultural. Ele foi naquele instante uma resposta a um momento crítico. É isso que eu chamo de fricção. Foi uma resposta a um cruzamento. Naquela hora eu só podia passar naquele lugar, com aquele aparato, mobilizando aquele tipo de energia e dando potência a um recurso que seria limitado à fala, porque eu estava no púlpito, no Parlamento. “Parlamento”. Ali é um lugar de *parlare*. Então eu escapei desse lugar e implodi esse lugar de fala com um gesto totalmente natural da minha expansão num mundo da política ao qual eu sou refratário. Eu não quis abrir uma carreira política. Eu quis implodir a carreira política. Na verdade, eu sou um homem-bomba.





Discurso na Assembleia Nacional Constituinte em Brasília (1987)
 Rede vor der Verfassungsgebenden Nationalversammlung in Brasília (1987)

keine Künstlergruppe, die es für Performance hielt. Als ich mich für diesen Gestus entschied, hatte er keinerlei kulturelle Verbindungen. Es war eine Antwort auf einen kritischen Augenblick. Und das nenne ich Reibung. Es war eine Antwort auf einen Konflikt. In diesem Moment musste ich an diesem Ort auftreten, dem Ort des Staatsapparats, und diese Art Energie mobilisieren, die der bloßen Sprache Kraft verliehen hat, weil ich am Pult stand, im Parlament. „Parlament“, das ist der Ort, wo man „parliert“, also spricht. Ich bin daraus ausgebrochen und habe den Ort des Sprechens implodieren lassen durch eine für mich und mein Vordringen in die Welt der Politik, gegen die ich immun bin, ganz natürliche Geste. Ich wollte keine politische Karriere starten. Ich wollte die politische Karriere implodieren lassen. In Wirklichkeit bin ich eine menschliche Bombe.

Indem es erst so aussieht, als würde ich einen normalen Redebeitrag leisten, sprengte ich den

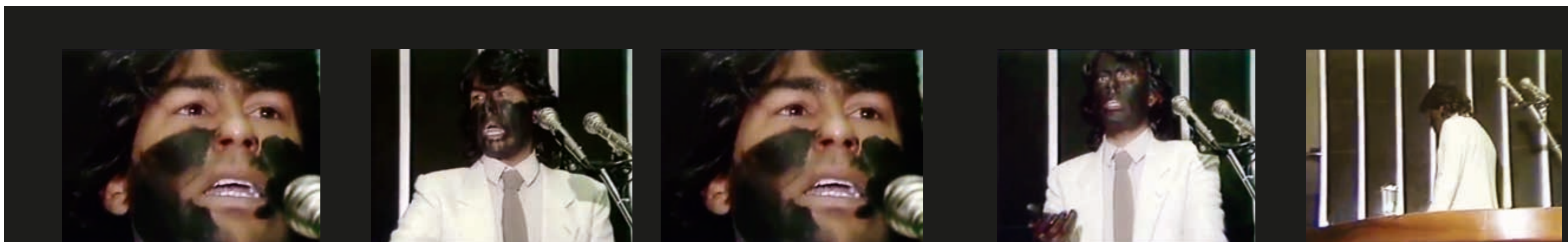
Rahmen durch meine Aktion. Erst zehn Jahre später habe ich verstanden, dass ich damit ein großes Risiko eingegangen bin, weil ich die Logik einer Situation faktisch durchbrochen habe. Das ist das Parlament und es war voll mit bis an die Zähne bewaffneten Männern und ich habe dieses Risiko nicht einkalkuliert. Ich habe es einfach implodieren lassen. Gewissermaßen musste ich diesem Ort auch entfliehen. Ich musste mich aus dem Raum katapultieren. Die Bewegung war voller Ausgänge. Es gab verschiedene Ausgänge und einer davon war für meine Flucht bestimmt. Abhauen. Ich konnte dort nicht bleiben. Dieser Ort konnte zwanzig Jahre später durch Joênia Wapichana besetzt werden oder er konnte von Sônia Guajajara zurückgefordert werden. Aber ich kann den Ort nie wieder betreten. Ich habe ihn bereits implodieren lassen. Meine Distanz zu diesem Ort ist so groß wie von hier bis zum Mars. Und meine Rakete ist schon abgeflogen.

Quando parece que eu vou fazer um enunciado, eu dou um jeito de explodi-lo. Aquele gesto, eu só entendi dez anos depois que eu tinha corrido um risco muito grande, porque eu estava transgredindo uma lógica e uma situação de fato. Aquilo ali é o Parlamento e estava cheio de homens armados até aos dentes e eu não levei em conta o risco. Eu simplesmente implodi aquela coisa. De alguma maneira, eu tive que escapar daquele lugar também. Eu tive que me ejetar daquele lugar. Então aquele movimento foi um movimento cheio de saídas. Ele tinha várias saídas e uma delas era para a minha fuga. Dar no pé. Eu não podia ficar naquele lugar. Aquele lugar podia, vinte anos depois, ser ocupado pela Joênia Wapichana ou ele podia ser reclamado pela Sônia Guajajara. Mas eu nunca mais posso visitar aquele lugar. Aquele lugar eu já implodi. A minha distância daquele lugar é tão grande quanto a daqui para Marte. O meu foguete já subiu e já foi.

Carola Saavedra: Como você vê a literatura indígena hoje? Ela é um fenômeno relativamente recente. Mas tem muitos indígenas escrevendo agora, muita gente jovem também. Quais são as dificuldades e também quais são as possibilidades que essa literatura abre como um todo?

Ailton Krenak: Seria interessante a gente exemplificar com autores indígenas que estão produzindo, aqueles que são da experiência, como o Davi Kopenawa Yanomami, o Ailton e mais alguns parentes que são narradores e que as suas falas viram livros. E aqueles outros que são inspirados na experiência do Daniel Munduruku, como o Tiago Hakiy, eles têm uma experiência de escrita, se interessam pela gramática. Eles adoram uma sintaxe. Eles cultivam uma estética da escrita. São artesanatos que eles fazem.

Essa outra turma, à que eu pertença, não se preocupa com a textura da gramática, da língua. Na



Carola Saavedra: Wie siehst du indigene Literatur heute? Es ist ja ein recht neues Phänomen, heute schreiben viele Indigene, darunter auch viele junge Indigene. Welche Schwierigkeiten siehst du und welche Möglichkeiten eröffnet diese Literatur als Ganzes?

Ailton Krenak: Es wäre spannend, bei indigenen Schriftstellern zu differenzieren zwischen denen, die aus der eigenen Erfahrung heraus schreiben, wie Davi Kopenawa Yanomami, Ailton und einige weitere Verwandte, die erzählen und deren Erzählungen zu Büchern werden. Und denen, die sich an der Erfahrung inspirieren, wie Daniel Munduruku oder Tiago Hakiy. Sie haben Erfahrung im Schreiben und interessieren sich für Grammatik. Sie lieben die Syntax. Kultivieren Ästhetik im Schreiben. Was sie machen, ist Kunsthandwerk.

Die andere Gruppe, zu der ich auch gehöre, kümmert sich nicht um grammatikalische und sprachliche Strukturen. Wir übertreten die Regeln des Schreibens als Handwerk. Wir haben kein Handwerk. Wir sind Abtrünnige. Es gibt die Handwerker und es gibt die Abtrünnigen. Wir sind die Abtrünnigen. Wir entkommen jedem Ort. Ich glaube, wenn wir uns der anderen Art Schreiben zuwenden würden, würden wir uns von einer Sprache, einem Diskurs gefangen fühlen, den wir nicht beherrschen, und das würde uns unterwerfen. Wir müssten Steine klopfen. Ich glaube, dass unsere Gruppe Erzähler nicht gerne Steine klopft, wir sprechen lieber mit den Steinen. Es gibt also Leute, die gern mit Steinen reden und es gibt Leute, die Steine schleifen, klopfen, meißeln und gestalten wollen. Sicherlich speist sich deren Motivation auch aus einem Blick auf die Welt, aus der Beobachtung. Ich habe mich nie als Künstler verstanden, aber ich habe Zeichnungen und Drucke in Japan ausgestellt. In einer Galerie, wo unmittelbar vorher Mirò gezeigt worden war. Das liegt daran, dass die Japaner nicht zwischen einem westlichen angesagten Künstler aus den Galerien des Kunstbetriebs und einem einheimischen Kalligrafie-Künstler unterscheiden. Alle sind gleichwertig. Das Kunstverständnis in Japan scheint dem der Indigenen näher zu sein. Es ist, als müsste man den Westen überspringen,



um eine andere Art der Entsprechung in der Sinnstiftung zu finden, bei der das Verständnis von Ästhetik nicht infrage steht. Man muss einem Japaner nicht erklären, ob etwas einen Strich, eine Linie, einen Vogel, einen Bambusstrauch, ein Blatt oder Gras darstellen soll. Man muss nicht das Konzept erklären, das dahintersteckt. Ich denke, die Art der Sinnstiftung indigener Kunst ist dem näher als jener anderen Denkmatrix, die ein eigenes Vokabular erfordert, damit man verstanden wird.

Carola Saavedra: In einem Interview für Itaú Cultural sprichst du über den Entstehungsprozess des Buches *O lugar onde a terra descansa (Der Ort, an dem die Erde ruht)*. Du sagst, dass du den Text in einer Art Trance einem Freund diktiert hast. Wie war diese Trance und wie war dieser Prozess?

Ailton Krenak: Ich glaube, wenn man versucht, den ganzen Prozess zu verstehen, verspielt man sich die Chance, den Sinn dieses Experiments zu erfassen. Ich glaube, es ist nicht wiederholbar. Auch wenn man alles noch einmal genauso durchführt, wird es nicht gelingen, sich der Antwort anzunähern, dem Ergebnis. Es wird etwas anderes herauskommen. Das Konzept der Interkonnektivität oder des systemischen Denkens artikuliert Ereignisse, die gleichzeitig an verschiedenen Orten und auf unterschiedlichen Ebenen geschehen müssen, damit etwas Bestimmtes entsteht. Die Person, die mich eingeladen hat, dieses Experiment durchzuführen, die mich dazu gebracht hat, an diesen Ort zu gehen, hatte keine Arbeitshypothese, kein Programm. Das Ganze war völlig programmlos.

verdade, nós somos uns transgressores desse lugar da escrita como um ofício. Nós não temos ofício. Nós somos trãnsfugas. Tem o pessoal do ofício e tem os trãnsfugas. Nós somos os trãnsfugas. A gente escapa de qualquer lugar. Eu acho que, se a gente se dirigisse para essa experiência da escrita, a gente ia se sentir prisioneiro de uma linguagem e de um discurso que nós não dominamos e a gente ia ficar subjugado. A gente ia ficar quebrando pedras. Eu acho que a nossa turma de narradores não gosta de quebrar pedras, eles gostam de conversar com as pedras. Então, tem gente que conversa com as pedras e tem gente que quer lapidar, quebrar, cortar e configurar pedras. Deve ser um olhar e uma observação sobre a vida também que informa esse tipo de ofício. Eu nunca me imaginei artista de nada, mas eu já fiz uma exposição de desenhos e gravuras no Japão. Numa galeria em que a exposição que passou antes da minha foi a do Miró. Mas isso é porque os japoneses não discriminam entre um artista ocidental bacanão das galerias do sistema da arte e um artista dali do Japão mesmo que faz escrita, grafia. Todos são artistas. Parece que o pensamento sobre a arte no Japão é mais parecido com o pensamento sobre a arte dos povos indígenas. É como se a gente tivesse que pular o Ocidente para ir encontrar uma outra correspondência de sentido. Onde a ideia de uma estética não está em questão. Você não precisa explicar para um japonês se você fez um risco, um traço, um pássaro, um bambu, uma folha, uma palha. Você não precisa explicar para ele o conceito que está naquilo. Eu penso que o sentido de arte indígena é mais próximo disso do que de uma outra matriz de pensamento que exige um verdadeiro vocabulário para você ser entendido.

Carola Saavedra: Numa entrevista para o Itaú Cultural, em que fala do processo de criação do livro *O lugar onde a terra descansa*, você diz que ditou o texto para um amigo numa espécie de transe. Como foi esse transe, esse processo?

Ailton Krenak: Eu acho que, se a gente procurar entender isso como um processo, talvez a gente não consiga tocar no sentido dessa experiência. Eu acho que ela não se reproduz. Se a gente fizer o mesmo exercício, a gente não vai conseguir, não vamos nos aproximar da resposta, do resultado, vai dar outra coisa. É aquela ideia de interconectividade ou de pensamento sistêmico, que articula vários lugares e níveis de coisas acontecendo, tudo ao mesmo tempo para dar numa coisa. A pessoa que me convidou para fazer essa experiência, que me provocou para a gente chegar nesse lugar, ele não tinha uma hipótese, ele não tinha um programa. Ele era um desprogramado. Mas ele esteve comigo, me apoiando para realizar o encontro na Serra do Cipó. Ele se entusiasmou, com a experiência de estar dentro do festival e quis conversar comigo sobre a motivação que eu tinha para fazer aquele festival. Ele criou uma situação de me proporcionar uma viagem para o Rio, me botar dentro de uma casa com comida e infraestrutura, como se tivesse me botando num spa e me provocou com as perguntas. O instrumental do qual ele utilizou foram todas as fotos que ilustram o livro. Cada situação dessas, ele me perguntava: O que é isso? Aí eu dizia: Eu tive uma visão que me mostrou o lugar desse terreiro para fazer a festa. O texto é isso. Depois: E isso? E essas pinturas no corpo? E essas músicas que vocês cantam? E esse fogo? Então, a gente ia enumerando aquelas coisas que estavam num retrato. De certa maneira, esse livro primeiro foi fotografado, depois ele foi



AILTON KRENAK

Aber die Person war bei mir, hat mir geholfen, das Treffen in der Serra do Cipó durchzuführen. Er war begeistert von der Erfahrung, am Festival teilzunehmen, und wollte mit mir über meine Motivation reden, warum ich das Festival organisiert habe. Er hat die Voraussetzungen geschaffen, um mir eine Reise nach Rio zu ermöglichen, hat mich mit Kost und Logis eingeladen, als wäre ich in einem Spa, und hat mir Fragen gestellt. Als Instrumentarium nutzte er sämtliche Fotos aus dem Buch. Zu jeder abgebildeten Situation fragte er mich: „Was ist das?“, und ich sagte: „Ich hatte eine Vision, die mir den Ort gezeigt hat, das Gelände, wo das Fest dann ausgerichtet wurde. Der Text ist genau das. Und dann: „Was ist das? Diese Körperbemalung? Und diese Lieder, die ihr singt? Und dieses Feuer?“. Wir sind so alles durchgegangen, was auf jedem Bild zu sehen war. Man könnte sagen, das Buch wurde erst fotografiert, danach erzählt und zuletzt verlegt. Wenn ich mir den Prozess vor Augen führe, der nötig wäre, um das nochmal zu machen, den Weg, die Elemente und die Zutaten, die man sammeln müsste – einige davon gibt es schon nicht mehr, sie sind ausgeschöpft. Da ist wieder das Vorübergehende, das Vergängliche. Es ist so, wie wenn man einen Duft bemerkt, der gerade vorbeigeht, danach gibt es ihn nicht mehr. Es hat mit Erinnerungen zu tun, mit dem Gedächtnis: „Wo habe ich diesen Duft schon einmal gerochen, wo kommt er her?“. Es ist eine sinnliche Erfahrung. Sie gehört in das Feld der Affekte. In dem Sinne, dass sie uns in allem berührt und beeinflusst.

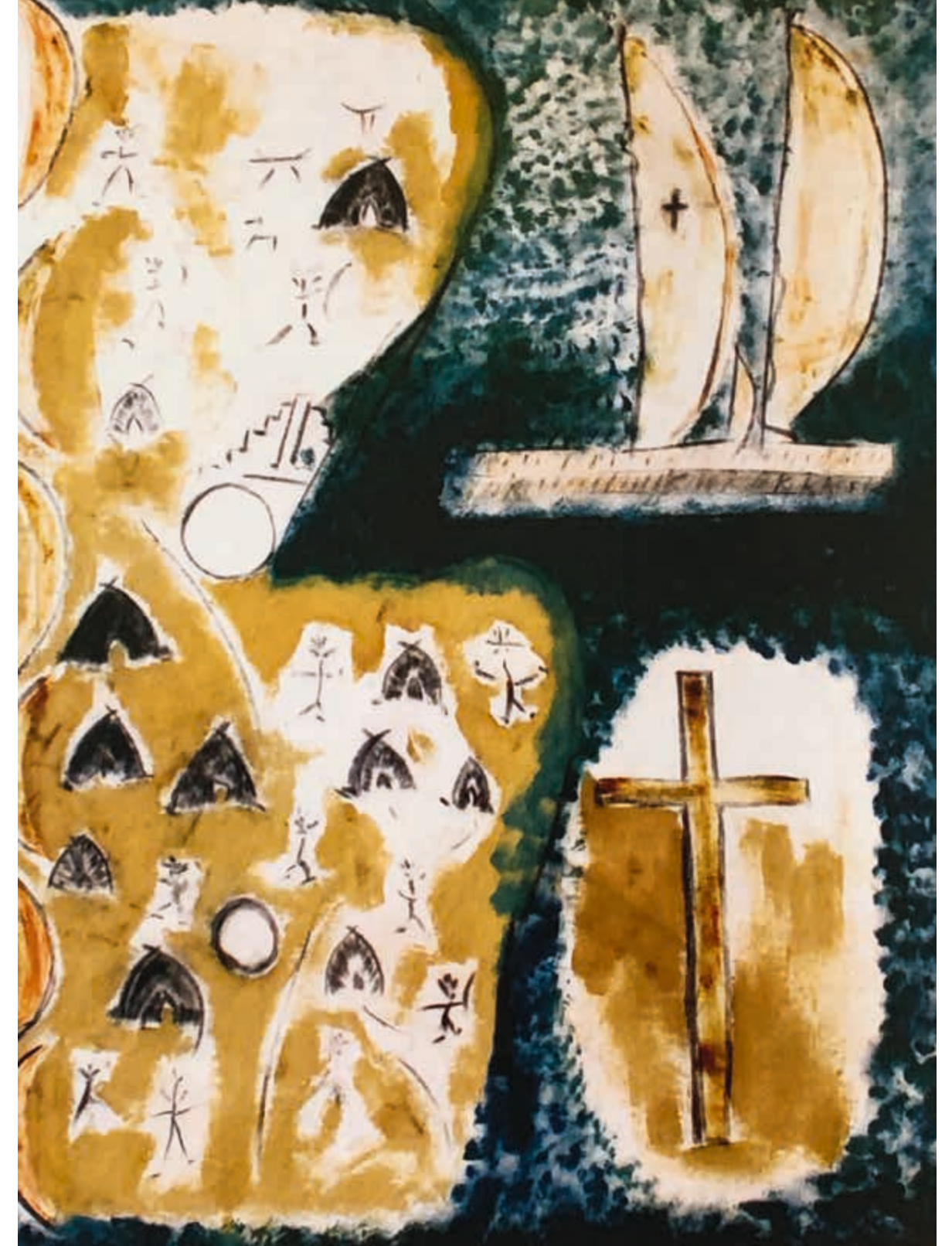
Es ist eine Frage der Haltung, sich von allem berühren zu lassen. Eine Erfahrung von Freiheit, von der ich weiß, dass sie nicht jedem zugänglich ist. Denn wer einen Mangel erlebt, wer leidet, zum Beispiel unter materieller Armut oder Zwang oder Unterdrückung, die seine Wahlfreiheit einschränken, sogar in Bezug auf den Wohnort, das ist schon eine schwere Einschränkung. Jeder Mensch muss wenigstens das Recht haben, sich auszusuchen, wo er lebt. Es spielt keine Rolle, ob es ein Ort ist, an dem jeder leben will, wo der Platz umkämpft ist oder ob die Person in der

Wüste sein will. Wenn der Wunsch besteht, in der Wüste zu leben, muss sie das Recht haben, in die Wüste zu gehen. Es ist eine Erfahrung, die an ein ursprüngliches Lebensrecht rührt, das Recht eines Menschen, dort auf der Welt zu sein, wo er sich am richtigen Platz fühlt. Wenn jemand durch Schläge oder Gewalt von seinem Ort verjagt wird, dann ist es ihm unmöglich, sich berühren zu lassen, weil er sich verschließen muss, um sich vor der Gewalt der Welt zu schützen. Es ist eine interessante Parabel über die innerliche Gewalt, die schwebende Gewalt und das Leben und die Erfahrung des Sich-Berühren-Lassens durch die Welt.

Das ist etwas anderes als jener imaginierte Ort der Kunst, wo der Künstler vor Schicksalsschlägen geschützt ist, weil er in der westlichen Welt den Status eines Künstlers genießt. Und auch wenn sein Ort ein marginaler ist, ist es ein sichtbarer Ort, der Respekt mit sich bringt.

Der andere Ort, von dem ich spreche, hat keinen Status. Daher möchte ich die Möglichkeit zurückfordern, dass eine Person an jedem Ort sein kann, sogar in der Wüste, wenn es der Ort ist, wo sie hinpasst. Denn was ihm diese Freiheit sichert, sein Recht, ist kein Status, es ist ein innerer Zustand. Dieser Zustand ist der Konstitution politischer Subjekte, die Auseinandersetzungen über Orte führen, vorgelagert.

Peter W. Schulze: Da du bereits über die Beziehung zwischen Bild und Text reflektiert und Formen der Gewalt thematisiert hast, möchte ich gerne auf ein bestimmtes Werk von dir zu sprechen kommen. Es trägt den Titel *As três caravelas* (*Die drei Karavellen*) und bezieht sich auf ein Lied, auf dessen Text. Dein Gemälde zeigt eine spezifische Geschichte der Gewalt, der Kolonisierung der indigenen Völker Brasiliens. Wir möchten gerne wissen, wie der Entstehungsprozess dieses Bildes war, wie entstand die Idee zu diesem sehr ausdrucksstarken Werk?



As três caravelas (2010)
Die drei Karavellen (2010)

falado e por último foi editado. Se fosse imaginar o processo, querer fazer isso de novo, o caminho, os elementos e os ingredientes que você ia ter que juntar, alguns deles nem estão mais disponíveis, já acabaram. De novo, há aquele sentido de efêmero. É alguma coisa que, ou você sente o perfume passando agora, ou depois não tem mais. Tem a ver com a lembrança, com a memória: – Onde é que eu senti aquele perfume, de onde é que é? É

uma experiência sensorial. Ela é do campo dos afetos. No sentido de nos afetar com tudo.

É uma disposição de se afetar com tudo. É uma experiência de liberdade, que eu sei que não é acessível para todo mundo. Porque alguém que vive uma situação de privação, que está sofrendo, pobreza, por exemplo, material, que está sofrendo constrangimento, que está sofrendo alguma

Es ist schwierig zu schlafen mit so viel Spuk
ringsum
Verlassene Körper in Hallen
Lichtgeister werfen lähmende Strahlen.
Die Erde wiegt leicht die Haare
gibt Sternenfunkeln zurück an den Kosmos

GAIAS SEUFZER

Ailton Krenak

Está difícil dormir com tanto fantasma
ao redor
Corpos abandonados em pavilhões
Espíritos de luz projetam raios paralisantes.
A Terra balança levemente os cabelos
devolve no cosmos fagulhas de estrelas

SUSPIRO DE GAIA

Ailton Krenak

Ailton Krenak: Diese Arbeit wurde mir zum 40. Jahrestag der Tropicália-Bewegung vorgeschlagen. Die Gruppe rund um Gil, Caetano, Capinam, Torquato, diese ganze Bewegung, die einen großen Einfluss auf die brasilianische Kulturproduktion hatte, wurde 40 und eine Gilberto Gil sehr nahestehende Person organisierte ein Fest rund um die Tropicália-Bewegung und nahm sich die Platte vor, die das Tropicália-Manifest war.

Peter W. Schulze: *Tropicália ou Panis et Circensis*, richtig?

Ailton Krenak: Genau. *Panis et Circensis*. Ich glaube auf diesem Album, das das Manifest der Bewegung ist, sind ungefähr 15 Stücke. Und zu jedem Stück suchten sie einen Künstler, der etwas dazu gestalten sollte. Sie sprachen zeitgenössische Künstler an – die Leute aus der aktuellen Kunstszene – sie baten jeden von ihnen um ein Bild. André Vallias – ich weiß nicht, ob ihr seine Arbeit kennt – wurde gebeten, etwas zu *Bat Macumba* zu machen. Dieses Lied „Bat Macumba é ê, Bat Macumba obá!“. Es ist ein schönes Poster

geworden. Alle unsere Bilder wurden Poster. Jeder sollte ein Bild mit den Maßen 40x60 cm abgeben. Und sie machten daraus ein Poster und eine Ausstellung mit diesen ganzen Bildern und mit anderen Objekten, die mit der Tropicália zu tun haben und eine riesige tropicalistische Party. Mir schickten sie das Liedchen *As três caravelas*, das sehr schön ist. Ich weiß nicht, ob ihr das Lied schon gehört habt, es ist ein schönes, fröhliches Lied. Ein Mambo oder Merengue, so etwas. Ich glaube, es ist von Gil, von Gil und Torquato, aber ich weiß nicht genau, ob das Lied von den beiden ist. Der Text handelt von drei Karavellen. Dieses Lied greift einen Refrain auf, der anscheinend aus der Karibik stammt: „Dort kommt Herr Christoph. Eines Tages kam Christoph Kolumbus, kam Kolumbus mit drei Karavellen, Pinta, Niña und Santa Maria“ und so weiter. Ich habe das Lied gehört und es gefiel mir sehr, ich habe zugehört, es hat mir Freude gemacht und ich habe gedacht: „Dieses Lied ist ein Skandal“, weil es die Barbarei feiert, es feiert, dass Europa gekommen ist und den Kontinent Amerika umgewälzt hat. Es feiert die Vergewaltigung Amerikas und alle finden es toll. Ich dachte, ich

opressão que limita a sua escolha até do lugar onde você pode morar, já é um impedimento grave. Pelo menos, a pessoa precisa ter assegurado o direito de escolher onde ela fica. Não importa se é um lugar que todo o mundo quer, que disputa, não importa. Se essa pessoa quiser ficar no deserto, se o desejo dela é ficar no deserto, tinha que ter o direito de ficar no deserto. É uma experiência que toca a questão de um direito primordial da vida, de a pessoa estar no mundo, onde ela se sente encaixada no mundo. Se a pessoa for fustigada, for empurrada, se ela for enxotada desse lugar, ela não vai poder viver uma experiência de se afetar com tudo, porque ela vai ter que se fechar para se proteger da violência do mundo. Então é uma parábola muito curiosa sobre a violência intrínseca, a violência que paira e a produção de vida e a experiência de afetação com o mundo.

É diferente daquele lugar imaginado para a arte, onde o artista fica protegido dos choques porque ele tem um status de artista; no mundo ocidental. E, mesmo que esse lugar seja um lugar marginal, ele é um lugar visível que atribui respeito a esse lugar.

Esse outro lugar de que estou falando, não tem status. Daí que eu reivindico a possibilidade de esse sujeito poder estar em qualquer lugar, inclusive no deserto, se for o lugar em que ele se encaixa. Porque o que vai assegurar essa sua liberdade, esse seu direito, não é um status, é uma situação anterior a essa constituição de sujeitos políticos, sujeitos que tenham uma disputa de lugar.

Peter W. Schulze: Como você já refletiu sobre a relação entre imagem e texto e tematizou formas de violência, eu gostaria de falar sobre um trabalho particular seu. Ele se intitula *As três caravelas* e se refere a uma canção, à letra dessa canção. Sua pintura aponta para uma história específica de violência, a colonização dos povos indígenas do Brasil. Gostaríamos de saber como foi o processo de criação desta pintura, como surgiu a ideia para esta obra tão expressiva?

Ailton Krenak: Aquele trabalho foi proposto para mim na celebração dos 40 anos da Tropicália. O movimento da Tropicália, com Gil, Caetano,



Capa do livro de Ailton Krenak: *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019)
Deckblatt von Ailton Krenak: *Ideen, um das Ende der Welt zu vertagen* (2019, dt. 2021)

muss Bilder finden, die diese Gewalt verurteilen. Aber ich wollte nichts Trashiges machen.

Und ich stellte mir den Kontinent Amerika vor der Entdeckung vor. Die Sache mit der Sonne und gleichzeitig ein Matriarchat. Auf der Leinwand sieht man vertikal, von oben nach unten, eine Reihe Halbmonde. Die Halbmonde waren das Zeichen des Matriarchats von Pindorama. Das Matriarchat von Pindorama ist der zunehmende Mond. Neumond bis zunehmender Mond. Ich habe diese Symbole des verborgenen Matriarchats gewählt. Das Matriarchat wird von der Landschaft, den Bergen und dem Wald verdeckt. Da ist Nordamerika, Zentralamerika. In Zentralamerika habe ich ein paar Pyramiden angedeutet. Sie sind gut versteckt, aber alles auf dem Bild ist verborgen, versteckte Pyramiden, so etwas. Danach kommt das Amazonasbecken, es geht weiter abwärts

nach Südamerika mit den kleinen Rundhütten aus Holz und Stroh. Das ist also dieser Kontinent, dieser sanftmütige Organismus. Und da sind die Karavellen, die von oben kommen. Aber ich fand, sie mussten nicht aussehen wie Kriegsschiffe. Sie konnten elegant sein wie Segelschiffe. Die Santa Maria und die Pinta, das sind die Karavellen mit zwei großen Segeln und das kleine Segel, das ist die Niña. Denn das sind die drei Karavellen: Santa Maria, Pinta und Niña. Die Niña ist das kleinste Schiff und ich habe es zwischen die beiden anderen platziert, beschützt von den beiden anderen, wie ein Spielzeug. Sie kommt nicht vom Meer her. Und vor den Karavellen ist ein riesiges Kreuz.

Ein Kreuz, ein riesiges Kreuz, das im Boden von Südamerika steckt, das steht für die Missionierung. Die Jesuitenmissionen, die die Guarani ausgelöscht, Argentinien zerstört, das La-Plata-Becken und die

Capinam, Torquato, toda essa movimentação que afetou a produção cultural no Brasil, completou 40 anos e uma pessoa que é muito próxima do Gilberto Gil estava organizando uma celebração em torno da Tropicália e pegou o disco-manifesto da Tropicália.


Peter W. Schulze: *Tropicália ou Panis et Circencis, não é?*

Ailton Krenak: É, *Panis et Circencis*. E acho que tinha 15 músicas por aí afora o disco-manifesto. E para cada música, eles imaginaram alguém e pediram um desenho. Então eles pediram, por exemplo, para os artistas contemporâneos vivos – galera que está aí fazendo a cena da arte contemporânea –, eles pediram a cada um deles para fazer uma imagem. Eles pediram ao André Vallias – não sei se vocês conhecem o trabalho do André Vallias – pediram para o André Vallias fazer o *Bat Macumba*. Aquele: “Bat Macumba é é, Bat Macumba obá!” É um pôster lindo. Todos os nossos desenhos viraram pôster. A ideia era cada um fazer um desenho 40 por 60 cm e entregar. E eles iam transformá-lo num pôster e fazer uma exposição com todas essas imagens e com outros objetos ligados com a Tropicália e fazer uma festa, bem tropicalista. Para mim, eles mandaram a musicinha *As três caravelas*, que é muito bonita, não sei se vocês já escutaram essa música. A música é muito bonita, a música é muito alegre. É um mambo, um merengue, um negócio assim. Eu acho que foi o Gil, não sei se foi o Gil e o Torquato que musicaram a coisa. O poema fala das três caravelas. Essa música aproveita um refrão que parece que é do Caribe, que fala: “Lá vem Seu Cristóvão. Um dia chegou Cristóvão Colombo, veio Colombo com las tres caravelas, la Pinta, a Nina e a Santa María” e tal... Eu fiquei escutando essa música, gostei muito, fiquei escutando, achei a maior alegria e eu pensei: “Essa música é um escândalo!”, porque ela celebra a barbárie, ela celebra a Europa que vinha arregaçar com o continente americano. Ela celebra o estupro da América; e todo o mun-

do curtindo. Eu pensei, eu preciso buscar imagens que denunciem essa violência. Mas eu não queria fazer uma coisa *trash*.

Aí eu fiquei imaginando o continente americano antes da descoberta. Aquela coisa solar, mas ao mesmo tempo um matriarcado. Porque ao longo da tela, no sentido vertical, do céu para a Terra, tem uma série de meias-luas. Aquelas meias-luas eram o sinal do matriarcado de Pindorama. O matriarcado de Pindorama é aquela lua crescente, lua nova para crescente. Aí eu botei aquele monte de símbolos do matriarcado oculto. O matriarcado fica eclipsado por aquela paisagem das montanhas, da floresta e tudo. Aí tem a América do Norte, a América Central; na América Central eu insinuei umas pirâmides. Estão bem escondidas, mas tudo ali é disfarçado, as pirâmides disfarçadas e tal. Depois vem a Bacia Amazônica, desce para América do Sul com aquelas pequenas ocas tampadas com palha, varas, madeira e tal. Então é aquele continente, aquele organismo dócil. E tem as caravelas chegando lá por cima, mas eu achei também que as caravelas não precisavam de vir com a cara de *bunker* de guerra. As caravelas podiam vir com a graça de um veleiro. As caravelas, tem a Santa Maria e a Pinta, que são aquelas duas velas grandes e uma vela pequenina que é a Nina. Porque as três caravelas são a Santa Maria, a Pinta e a Nina. A Nina é aquela pequenina que eu botei no meio das outras, protegida pelas outras, parecendo um brinquedo. Ela não vem pelo mar. Mas o que antecede as caravelas é uma imensa cruz.

Um cruzeiro, um imenso cruzeiro enfiado na terra na América do Sul, que é a coisa das missões. As missões jesuíticas que acabaram com os guarani, que destruíram a Argentina, que acabaram com a bacia do Prata, com os povos que viviam naquela região. E deixaram lá aquelas edificações impressionantes, São Miguel das Missões, aquele conjunto que é um testemunho da história da invasão. Eu acho que *As três caravelas* ficou uma composição amorosa.



Singend, tanzend
Gehen wir über das Feuer
Folgen der Fährte unserer Ahnen
Im *Kontinuum*
Der Tradition

*

Mein Vater
der das Feuer ist
er brennt unaufhörlich
Mein Vater
der das Feuer ist
er brennt unaufhörlich
Er brennt, brennt, brennt
brennt, brennt unaufhörlich
Er verbrennt, was einmal war
Er verbrennt, was sein wird
Er brennt, brennt, brennt
brennt, brennt unaufhörlich

TRADITION I

Ailton Krenak

Cantando, dançando
Passando sobre o fogo
Seguimos o rastro de nossos ancestrais
No *continuum*
Da tradição

*

O meu pai
que é o fogo
ele queima sem cessar
O que meu pai
que é o fogo
ele queima sem cessar
Ele queima, queima, queima
queima, queima sem cessar
Ele queima o que já foi
Ele queima o que será
ele queima, queima, queima
queima, queima sem cessar

TRADIÇÃO I

Ailton Krenak



Die Welt als Welt der Erwachsenen, die Erwachsenenwelt ist die Welt der Verbote. Und die Erwachsenenwelt ist auch die Welt des Verheimlichens.



O mundo adulto é o mundo da proibição. Mas também, o mundo adulto é o mundo da ocultação.



Indigenen, die dort lebten, umgebracht haben. Und sie hinterließen diese riesigen, beeindruckenden Bauwerke, São Miguel das Missões, diese Ruinen, die Zeugnis ablegen über die Geschichte der Invasion. Ich finde *As três caravelas* ist ein schönes Bild geworden.

Es ist kein aggressives Bild. Ich finde es tatsächlich schön. Meine Tochter Noá, die jetzt 17 Jahre alt ist, war damals noch klein und kam zu mir, als ich vor der Leinwand saß, die an der Wand befestigt war. Und als ich abgelenkt war beim Farbenmischen, ist sie zum Bild hingegangen und hat den Finger in die Urucum-Farbe getunkt und sie hat das Kreuz damit ausgemalt, da ich erst die Umriss gemacht hatte und noch nicht entschieden war, ob es nur Umriss bleiben sollten. Und da kam sie und hat das Kreuz ausgemalt, mit dem Urucum-Rot. Als ich merkte, dass meine Tochter das Kreuz mit Urucum ausgemalt hatte, schaute sie mich an und fragte: „Und, findest du es gut?“, ich antwortete: „Es ist wunderbar“. Sie hat das Bild mit mir gemalt. Ihr Finger hat mitgestaltet. Natürlich haben die anderen gesagt: „Noá, du machst das Bild von deinem Vater kaputt“, aber ich antwortete: „Nein, Noá hilft mir, das Bild zu malen“. Diese Mitarbeit durch ein Kind bei einem meiner Bilder ist absolut in Ordnung, eben weil Kinder in meiner Tätigkeit etwas Kindliches sehen. Meine Kinder und Enkelkinder kommen zu mir und legen Hand an meine Bilder oder was ich gerade mache, wann immer

sie wollen. Sie dürfen sogar an meinen Teller, wenn ich esse. So vermischen sie sich mit mir und das ist eine wunderbare Erneuerung von mir selbst. Denn sie interessieren sich für das, was ich tue und glauben, dass sie es genauso machen können wie ich – für mich ist das ein Privileg. Sie sehen die Dinge, die ich mache, nicht als etwas Wichtiges an. Sie sehen das, was ich mache, als etwas, das sie selbst auch können und das ist sehr gut. Das bringt uns wieder in Kontakt mit der Generation von Greta. Diese Generation, die Kindergeneration, muss sich wohl fühlen, um in die Welt eingreifen zu können. Die Welt als Welt der Erwachsenen, die Erwachsenenwelt ist die Welt der Verbote. Und die Erwachsenenwelt ist auch die Welt des Verheimlichens. Die Erwachsenenwelt verheimlicht alles, versteckt alles, weil die ganze Zeit etwas gemacht wird, was, wie alle wissen, falsch ist. Es ist wie in der Bibel, wo der Heilige Geist jeden Tag über den Garten Eden schwebt, damit der Schöpfer mit seinen Kreaturen sprechen kann, bis er eines Tages über den Garten Eden schwebt und die Geschöpfe sich verstecken, weil sie etwas getan haben, von dem sie wussten, es war falsch.

Não é uma imagem agressiva. Eu acho que ela é bonitinha. A minha filha Noá, que está agora com 17 anos, era pequena e chegou quando eu estava fazendo aquela tela pregada na parede e, enquanto eu estava distraído misturando as coisas, ela foi lá e botou o dedinho dela na pasta de urucum – e eu tinha feito só o contorno da cruz, ainda não tinha decidido se ia só deixar o contorno – e ela chegou lá e encheu ela, a cruz, com o vermelho do urucum. Quando eu vi, a minha filha tinha enchido aquilo de urucum e ela se virou para mim e falou assim: – Está ficando bom?, aí eu falei: – Está ótimo. Então ela é coautora comigo. Tem o dedinho dela lá. É claro que os outros disseram: – Noá, você está estragando o desenho do seu pai, e eu falei: – Não, a Noá está me ajudando a fazer esse desenho. Então essa intervenção da criança num possível trabalho meu é totalmente admissível, exatamente porque eles veem nesse meu gesto um gesto infantil. Os meus filhos e os meus netos sentem-se à vontade para enfiar a mão nos meus desenhos, em qualquer coisa que eu estou fazendo. Inclusive no meu prato quando estou comendo. Então, eles se misturam comigo e isso é uma ótima atualização de mim mesmo. Já que eles se interessam pelo que eu estou fazendo e acham que podem fazer do mesmo jeito que eu, eu acho isso um privilégio. Eles não veem as coisas que eu faço, como uma coisa importante. Eles veem as coisas que eu faço como uma coisa que eles também podem fazer e isso é muito bom.

Isso põe a gente de novo naquela conversa com a geração da Greta. Essa geração, esses meninos e essas meninas precisam de se sentir à vontade para intervir no mundo. No mundo imaginado como um mundo adulto. O mundo adulto é o mundo da proibição. Mas também, o mundo adulto é o mundo da ocultação. O mundo adulto oculta tudo, esconde tudo, porque ele está o tempo inteiro fazendo alguma coisa que ele mesmo sabe que é errado. Parece aquela história bíblica, em que o espírito da criação sobrevoava o jardim do Éden todas as tardes, para o criador conversar com as suas criaturas, até que uma tarde ele sobrevoou o jardim do Éden e as criaturas se esconderam, porque tinham feito alguma coisa que entendiam que não era o certo.

PELLI ANNE

POTI GUARA



**ELIANE
POTIGUARA**

A política da linguagem

Die Politik der Sprache

Eliane Potiguara hat die indigene Bewegung in Brasilien maßgeblich mitgeprägt. In vielerlei Hinsicht ist sie eine Pionierin, sowohl als Schriftstellerin wie auch als Pädagogin und Aktivistin.

Eliane Potiguara gilt als die erste indigene Autorin Brasiliens und erhielt 2021 für ihr Werk die Ehrendoktorinnenwürde der Bundesuniversität von Rio de Janeiro. Von historischer Bedeutung ist der 1988 von ihr gegründete GRUMIN, Grupo Mulher – Educação Indígena, ein Netzwerk indigener Frauen für Bildung und Vermittlung ihres kulturellen Erbes. Für GRUMIN publizierte sie *A terra é a mãe do índio* (*Die Erde ist die Mutter der Indianer*, 1989), eine politikdidaktische dekoloniale Broschüre zur Geschichte der Indigenen in Brasilien, bestehend aus Texten, Fotos und Comics, einschließlich des Gedichts *Oração pela libertação dos povos indígenas* (*Gebet für die Befreiung der indigenen Völker*), das dem 1983 ermordeten indigenen Führer und Bürgerrechtler Marçal Tupã-Y gewidmet ist. Ihre engagierte Bildungsarbeit setzt Eliane Potiguara bis in die Gegenwart fort, u.a. veröffentlichte sie *Akajutibiro: Terra do índio potiguara* (*Akajutibiro: Land der Potiguara-Indios*, 1994), eine von der UNESCO unterstützte Broschüre zur Förderung der Alphabetisierung von Kindern und Erwachsenen. Zu den vielzähligen Aktivitäten von Eliane Potiguara zählt auch ihre Beteiligung an der Ausarbeitung der „Allgemeinen Erklärung der Rechte indigener Völker“, die 2007 von der UNO verabschiedet wurde.

Eliane Potiguara wurde 1950 geboren und wuchs in Armut in der Peripherie von Rio de Janeiro auf, wo sie – als aus dem Nordosten Brasiliens zugewanderte Potiguara-Indigene – massive Diskriminierung erlitt. Als wichtiges Vorbild fungierte ihre Großmutter, die ihr in dem repressiven Umfeld Halt gab und die Bedeutung der indigenen Herkunft vermittelte. Viele Aspekte der persönlichen Geschichte Eliane Potiguaras, aber auch die kollektiven Dimensionen ihrer indigenen Identität sind in literarischer Form in *Metade cara, metade máscara* (*Halb Gesicht, halb Maske*, 2004) eingeflossen. Es handelt sich bei diesem Buch um ihr literarisches Hauptwerk, das Gedichte, Prosa und autobiografische Erzählungen vereint. Mit großer Ausdruckskraft werden darin existenzielle Nöte, aber auch der unbedingte Wille zum Widerstand gegen die Unterdrückung der indigenen Völker in Brasilien thematisiert. In der kunstvollen Ausgestaltung und Verbindung verschiedener Gattungen wird deutlich, dass Eliane Potiguara zu den bedeutenden Autorinnen der brasilianischen Gegenwartsliteratur zählt. Neben Lyrik, Prosa und Sachtexten hat sie auch Kinder- und Jugendliteratur publiziert, wobei stets indigene Kulturen und Geschichte im Zentrum ihrer Werke stehen. Sei es in der Literatur oder im politischen Aktivismus, Eliane Potiguara engagiert sich in ihrem Schaffen unaufhörlich für die Rechte der indigenen Bevölkerung Brasiliens und betont dabei deren kulturelle und politische Bedeutung.

Eliane Potiguara tem sido fundamental na formação do movimento indígena no Brasil. Em muitos aspectos, ela é pioneira, tanto como escritora quanto como educadora e ativista.

É considerada uma das primeiras autoras indígenas do Brasil e recebeu um doutorado honorário da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2021 por sua obra. Entre as várias faces do seu trabalho está o GRUMIN (Grupo Mulher – Educação Indígena), fundado por ela em 1988, uma rede de mulheres indígenas para educação e transmissão da herança cultural. Para o GRUMIN, Eliane Potiguara publicou *A Terra é mãe do índio* (1989), livreto político-didático decolonial sobre a história dos povos indígenas no Brasil, composto de textos, fotos e quadrinhos, incluindo o poema *Oração pela libertação dos povos indígenas*, dedicado ao líder indígena e ativista dos direitos civis Marçal Tupã-Y, assassinado em 1983. Eliane Potiguara continua seu trabalho educacional até os dias atuais, incluindo a publicação de *Akajutibiro: terra do índio potiguara* (1994), um livreto apoiado pela UNESCO que promove a alfabetização de crianças e adultos. Suas muitas atividades também incluem a participação na elaboração da “Declaração Universal dos Direitos dos Povos Indígenas”, adotada pela ONU em 2007.

Eliane Potiguara nasceu em 1950 e cresceu na pobreza na periferia do Rio de Janeiro, onde sofreu grande discriminação como uma mulher indígena descendente de potiguaras que haviam migrado do Nordeste do Brasil. Sua avó foi um modelo essencial, dando-lhe apoio em um ambiente repressivo e transmitindo a importância de suas origens indígenas. Muitos aspectos da história pessoal de Eliane Potiguara, mas também das dimensões coletivas de sua identidade indígena, foram incorporadas de forma literária em *Metade cara, metade máscara* (2004). Trata-se de sua principal obra literária, combinando poesia, prosa e histórias autobiográficas, onde aborda as dificuldades existenciais, mas também a vontade incondicional de resistir à opressão dos povos indígenas no Brasil. A composição artística e a combinação de diferentes gêneros a colocam como uma das autoras mais importantes da literatura indígena contemporânea. Além de poesia, prosa e textos acadêmicos, ela também publicou literatura infantojuvenil, tendo sempre as culturas e a história indígenas no centro de suas obras. Seja na literatura ou no ativismo político, Eliane Potiguara tem estado incessantemente comprometida com os direitos da população indígena do Brasil, enfatizando seu significado cultural e político.

INTERVIEW MIT ELIANE POTIGUARA

Carola Saavedra: Deine Arbeit und deine persönliche Geschichte sind eng miteinander verknüpft. Es ist eine Geschichte des Widerstands und des Kampfes. Sie verflocht sich auch mit der Geschichte der indigenen Völker. Könntest du ein bisschen über deinen Lebensweg sprechen?

Eliane Potiguara: Ich erinnere daran, dass wir einen ähnlichen Weg hinter uns haben, der Weg aller indigenen Völker aus Amazonien, dem brasilianischen Nordosten, dem südlichen Teil des mittleren Westens, ihre Geschichte ist die all jener, die physische und psychologische Gewalt erfahren haben, sei es im Zuge von Ermordung, von Vertreibung oder von Migration. Die Geschichte schlägt immer in die gleiche Kerbe. Also spreche ich von mir, ich berichte meine eigene Geschichte, weil sie nicht nur meine ist. Lange war sie unsichtbar, unsichtbar gemacht worden. Ab dem Augenblick, als ich angefangen habe, all das zu erzählen – vor 40, 50 Jahren –, habe ich begonnen, das sichtbar zu machen, wofür sich die Menschen schämten oder

Angst hatten, es zu erzählen. Denn allein zuzugeben, man sei indigen, zu erklären, man gehöre einer Ethnie an, war damals erbärmlich. Es bedeutete, dass man zu einer nicht erwünschten Person wurde, nicht geliebt, an dem jeweiligen Ort nicht gewollt, eine Person, die permanent unter sozialen und rassistischen Vorurteilen zu leiden hatte.

Warum kamen die Leute dann aus ihren Gemeinschaften in die Städte? Um ein Auskommen zu suchen, bessere Lebensumstände, weil sie in ihren Gebieten unter Gewalt litten. Also gibt es einen vorgelagerten Grund, weshalb die Indigenen für den Augenblick oder für eine unbestimmte Zeit aus ihren Gebieten fortmussten.

So gab es beispielsweise im Nordosten Brasiliens eine riesige Migration in den Süden, nach São Paulo, Rio de Janeiro, denn damals, ungefähr 1910, kamen die Baumwollprojekte der Engländer auf. Unternehmer kamen in diesem Jahrzehnt oder eines vorher und richteten eine große Baumwollproduktion und eine Stofffabrik in Rio Tinto ein. Dort wurde also die Arbeitskraft der Indigenen eingesetzt. Diejenigen, die nicht dort arbeiten wollten oder es nicht zuließen oder in Frage stellten, wurden ermordet. Es wird erzählt, dass die Sklaventreiber diejenigen, die diese Art der Ausbeutung nicht akzeptierten, mit Säcken über dem Kopf ins Meer warfen.

Das ist die Geschichte meines Urgroßvaters Chico Solón. Und so beginnt meine Geschichte, mit seinem Verschwinden und mit der Migration meiner indigenen Großmutter, die erst 14 oder 15 Jahre alt war.

ENTREVISTA COM ELIANE POTIGUARA

Carola Saavedra: O seu trabalho e a sua história pessoal são duas questões que estão interligadas. É uma história de resistência e de luta. Ela se entrelaça também com a história dos povos indígenas. Você poderia falar um pouco dessa sua trajetória?

Eliane Potiguara: Lembro que nós temos uma história parecida, que é uma história parecida com a de todos os povos indígenas da Amazônia, do Nordeste brasileiro, do Sul da região Centro-Oeste, que é uma história parecida e similar à de todas as pessoas que sofreram violência física, psicológica, assassinatos, desterro, imigração, o que seja; essa história bate sempre na mesma tecla. Então eu, sempre que falo de mim, me reporto à minha história, porque ela não é só minha. Era uma narrativa invisível, invisibilizada. A partir do momento em que eu comecei a contar isso – há 40, 45 anos atrás –, comecei a dar visibilidade ao que as pessoas tinham medo e vergonha de falar, porque dizer-se índio no Brasil, declarar-se indígena de alguma etnia, era um estado deplorável. Era você tornar-se uma pessoa não querida, não amada, não desejada naquele local, uma pessoa que sofria constantemente a questão racial e social.

Agora, por que é que as pessoas vinham das suas comunidades para as cidades? Para procurar alimento, para procurar uma melhor condição, porque estavam sofrendo um processo de violência nas suas terras. Então existe um motivo maior pelo qual os povos indígenas necessitavam de sair das suas terras momentaneamente, ou por tempo indeterminado.

Por exemplo, no Nordeste brasileiro, houve uma migração imensa para o sul do Brasil, para São Paulo, para o Rio de Janeiro, porque na ocasião, em 1910 mais ou menos, estava havendo o grande projeto do algodão pelos ingleses. Os ingleses chegaram nessa década ou na década anterior, e implantaram um grande projeto de produção de algodão e uma fábrica de tecidos em Rio Tinto. Então a mão de obra que era utilizada ali era a dos indígenas. E os indígenas que não aceitavam, ou que não permitiam, ou que questionavam, eram assassinados. Conta-se que esses exploradores colocavam sacos na cabeça dessas pessoas que não aceitavam esse tipo de exploração e os jogavam ao mar.

Essa é a história do meu bisavô Chico Solón. É assim que começa a minha história, com o desaparecimento dele e com a emigração da minha avó indígena, bem cedo, aos 15 anos, 14 anos. Migraram para o Rio de Janeiro. Qualquer indígena que sáisse da sua comunidade não tinha trabalho, não tinha oportunidades, não podia ir às vendas e às lojas para comprar, porque sofriam racismo. Essa questão do racismo é muito séria. Bastava ser indígena.

Peter W. Schulze: Você poderia falar um pouco da sua infância? Como foi ser indígena na cidade grande?

Eliane Potiguara: Criança de 6, 7 anos, 8, eu vivia com a minha avó, a minha mãe e as minhas tias-avós, num gueto indígena que ficava no Morro da



Eliane Potiguara

Sie gingen nach Rio de Janeiro. Indigene, die aus ihrer Gemeinschaft weggingen, hatten keine Arbeit, keine Möglichkeiten, konnten nicht auf Märkte oder in Läden, um einzukaufen, wegen des tief verwurzelten Rassismus. Das Problem Rassismus ist sehr ernst. Es reichte schon aus, indigen zu sein.

Peter W. Schulze: Könntest du etwas über deine Kindheit sprechen? Wie war es, in der Stadt aufzuwachsen?

Eliane Potiguara: Als sechs-, siebenjähriges Kind lebte ich bei meiner Großmutter, meiner Mutter und meinen Großtanten in einem Indigenen-Ghetto auf dem Morro da Providência in der Nähe des Bahnhofs Central do Brasil in Rio de Janeiro. Ich wuchs also im Haus auf, konnte nicht rausgehen,

um die Sonne oder den Mond zu sehen, konnte nirgendwohin gehen. Ich litt in dieser Zeit sehr unter der sozialen Isolation, das war die Strategie meiner Familie, mich vor dem, was meine Mutter und meine Tanten in der Zeit erlitten, zu schützen. Meine Familie lebte buchstäblich auf der Straße, bis meine Großmutter eine Unterkunft bei den Juden ergatterte, die in dieser Zeit nach Brasilien kamen, das war ungefähr 1950 – das Jahr, in dem ich geboren wurde. Meine Großmutter artikulierte sich bereits, sie war Analphabetin, konnte nicht selbst unterschreiben, konnte nicht lesen, hatte aber ihre indigene Kultur der Potiguara. Eine arme, indigene, diskriminierte Frau aus dem Nordosten. Diese Frau rief ein Projekt ins Leben, das sie ihr Unternehmen nannte. Sie unterhielt sich mit den Juden, die aus Deutschland gekommen waren, sie waren arm, Kohlearbeiter, Bananenplantagenarbeiter, Leute,

ELIANE POTIGUARA

Providência, próximo à Central do Brasil, no Rio de Janeiro, então eu fui uma criança criada dentro de casa, sem poder sair para ver o sol ou a lua, sem poder sair para canto nenhum. Eu sofri isolamento social naquela época, como criança, uma forma que a minha família teve de me preservar daquilo que a minha mãe, as minhas tias e avó sofriam na época. A minha família morou literalmente na rua, até a minha avó conseguir uma moradia com os judeus que chegavam naquela época, em 1950 mais ou menos – que eu nasci em 1950. A minha avó já se articulava, uma mulher analfabeta que não assinava o seu nome, que não lia, mas que tinha sua cultura indígena potiguara. Mulher indígena, pobre, nordestina, discriminada. Essa mulher criou o projeto dela, o que eu chamo de empreendedorismo dela. Ela conversou com os judeus que chegaram da Alemanha, que eram pobres, eram carvoeiros, eram bananeiros, eram pessoas que trabalhavam com mão de obra barata e que aos poucos foram crescendo e construíram um grande depósito de bananas. Então a minha avó se articulou ali e conseguiu a sua primeira moradia, que foi num lugar horrível e eu morava nesse lugar também. Era um banheiro para mais de cem pessoas, era um “curtume” que se diz, um aglomerado de imigrantes nordestinos, imigrantes europeus, judeus, na maioria judeus e todos eram pobres. Estavam lutando pela sobrevivência, tanto que eu dormia dentro de um baú que um português judeu deu para a minha mãe e para a minha avó. Porque o lugar era tão ruim que as ratazanas vinham morder os nossos pés e eu era muito pequena, tinha dois ou três anos.

Então eu fui muito protegida. O único copo de leite que tinha na minha casa era para mim, o único bife. O meu irmão não comia bife. Então, eu não sei a razão pela qual as minhas avós me protegeram mais. Eu não saía à rua. Se eu saísse à rua, tomava um tapa no rosto para que eu não olhasse para ninguém, porque as pessoas da própria vila que eram imigrantes, as próprias pessoas que viviam no processo de imigração discriminavam ainda as pessoas indígenas que eram a minha família. Então eu fui criada sem sol, sem ver a natureza, sem crianças, a única criança que eu conheci era o meu irmão, que é um ano mais velho que eu. Tenho 70 e o meu irmão vai fazer 72. Eu aprendi delas, fui alfabetizada por elas.

O que aconteceu aí, que é importante que você saiba? A vovó, Maria de Lourdes de Souza, começou a pedir para eu escrever as cartas com os lamentos, com o sofrimento, a contação de histórias de tudo o que elas passavam ali, mandando cartas lá para o Nordeste, para a Paraíba e recebendo as cartas. E eu era a pequena escritora e a pequena leitora daquelas cartas. Fui tomando conhecimento da história. Eu não entendia muito, porque com sete ou oito anos, a criança ainda não tem uma noção, principalmente uma criança do século passado. Hoje são inteligentíssimas, só com o olhar elas já sabem tudo, mas as crianças do passado eram crianças mais humildes, que não tinham acesso à educação, não tinham acesso a meio nenhum e a educação era aquela de avó para mãe, mãe para pai... Então a minha vida foi assim. Uma vida muito castrada, uma vida muito sacrificada.

Eu tive tuberculose nesse lugar e estive em tratamento, durante dois anos eu tratei, tive anemia profunda. Depois, com seis anos, quando o meu pai foi assassinado, eu fui para uma Fundação do Menor aqui no Rio, chama-se FUNABEM. Eu fiquei um tempo na FUNABEM, mas na primeira visita que elas me fizeram, elas me encontraram cheia de piolhos. Tinham roubado todas as minhas coisas. Eu sofria bullying por parte das pessoas que estavam ali por ser de origem indígena. E essa é a minha história pessoal.

Carola Saavedra: Você participou do movimento indígena desde o seu início nos anos 70, você sempre foi muito atuante, como foi essa vivência?

Eliane Potiguara: Eu fiz mais de 60 viagens internacionais. Eu fui do Programa de Combate ao Racismo do Nelson Mandela, fui convidada aqui no Brasil pela corrente que trabalhava a questão do racismo. Era uma corrente do Conselho Mundial de Igrejas de Genebra. Participei do Programa das Nações Unidas, fui convidada para ir às Nações Unidas para dar depoimento. Eu fui uma das primeiras pessoas. Eu fui falar para 3 mil indígenas norte-americanos no Novo México e daí eles fizeram uma moção de denúncia do que estava acontecendo aos povos indígenas, que até então, 1980 e pouco, a situação não estava clara, apesar

Manchmal
Schaue ich mich an im Spiegel
Und sehe mich so fern
So fehl am Platz!
Es scheint, ich bin nicht von hier
Es scheint, ich bin nicht aus dieser Zeit.

AGONIE DER PATAXÓ

Eliane Potiguara

die mit den Händen arbeiteten, billige Arbeitskräfte, die nach und nach ein eigenes Bananenlager aufbauten. Also sprach meine Großmutter sie an und so bekam sie die erste Wohnung, es war ein schreckliches Loch und ich wohnte auch dort. Es gab ein Bad für über hundert Personen, es war ein *Cortume*, wie man damals sagte, ein Ort, wo sich die Immigranten aus dem Nordosten, aus Europa, mehrheitlich Juden und alle arm, sammelten. Alle kämpften ums Überleben, ich schlief in einer Truhe, die ein portugiesischer Jude meiner Mutter und meiner Großmutter geschenkt hatte, weil es dort so schlimm war, dass uns die Ratten in die Füße bissen und ich noch sehr klein war, zwei oder drei Jahre.

Ich war also trotz allem behütet. Das einzige Glas Milch, das es im Haushalt gab, war für mich, das einzige Rindfleisch ebenso. Mein Bruder aß kein Rind. Ich weiß nicht, wieso mich meine Großmutter und meine Großtanten so sehr beschützten. Ich ging nie auf die Straße. Wäre ich auf die Straße gegangen, hätte ich eine Ohrfeige bekommen, damit ich niemanden ansah, denn die Leute im Viertel waren Immigranten, sie waren selbst im Prozess der Immigration und alle blickten auf Indigene wie meine

Familie herab. Also wuchs ich ohne Sonne auf, ohne Natur, ohne andere Kinder. Das einzige Kind, das ich kannte, war mein Bruder, ein Jahr älter als ich. Ich bin jetzt 70 und mein Bruder wird 72. Ich lernte von meiner Familie, wurde von ihr alphabetisiert.

Was passierte da, das wichtig für einen sein könnte? Meine Oma, Maria de Lourdes de Souza, bat mich darum, Briefe zu schreiben mit unseren Klagen, dem Leid, den Geschichten von allem, was sie dort erlebten. Diese Briefe schickte ich in den Nordosten nach Paraíba und es kamen Briefe zurück. Und ich war die kleine Schreiberin und Leserin dieser Briefe. So lernte ich ihre Geschichte kennen. Ich verstand nicht viel, weil ein Kind von sieben oder acht Jahren noch keinen Begriff davon hat, besonders ein Kind des vergangenen Jahrhunderts. Heute sind die Kinder ja sehr intelligent, nur durch Beobachten wissen sie schon alles, aber früher waren die Kinder einfacher, sie hatten keinen Zugang zu Bildung, keinen Zugang zu irgendwas und die einzige Bildung, die Kinder erhielten, kam von der Großmutter zur Mutter, von Mutter und Vater... Das war also mein Leben. Ein sehr kastriertes Leben mit vielen Opfern.

Às vezes
Me olho no espelho
E me vejo tão distante
Tão fora de contexto!
Parece que não sou daqui
Parece que não sou desse tempo.

AGONIA DOS PATAXÓS

Eliane Potiguara

de que já nascia no Brasil um movimento guerreiro, um movimento forte por alguns antropólogos como o Carlos Alberto, como o Darcy Ribeiro, existia já um movimento de quem estava lutando pelos direitos humanos dos povos indígenas. Foi iniciado pelo líder Ailton Krenak, pelo Álvaro Tukano e o Marcos Terena. Esses três iniciaram um movimento forte em São Paulo e Brasília e eu, nesse meio me meti como a mulher abusada que era e que tinha a coragem de falar. Apesar de o meu nome nunca ser citado nessa criação, nesse movimento indígena. Mas eu estava lá, tanto que existia o *Jornal do Grumin* e depois, nos outros eventos de 1988, quando a gente trabalhou a Constituição, em que o Ailton Krenak pintou o rosto de preto em forma de combate.

Peter W. Schulze: *Você vem de um engajamento de décadas como autora, professora e ativista. Você teve e continua tendo um papel extremamente importante na luta pelos direitos indígenas. Estas diversas atividades estão interligadas e se manifestam em sua escrita. Entre os exemplos está o *Jornal do Grumin* ou seu livro *Metade**

cara, metade máscara, que ganhou um prêmio internacional. Você poderia falar sobre essas publicações?

Eliane Potiguara: *Esse foi o prêmio que eu ganhei do PEN Clube da Inglaterra, que foi distribuído gratuitamente pelo Brasil inteiro porque foi apoiado pelo Programa de Combate ao Racismo, do Nelson Mandela.*

Quanto ao *Grumin*, fiz uma viagem para o Nordeste, levando os meus filhos, resgatando as nossas tradições, trabalhando com a educação e utilizando *A terra é a mãe do índio* como um primeiro livro de resistência indígena e até hoje eu continuo trabalhando nesse sentido. Nessa época, nós já tínhamos criado o *Jornal do Grumin*, que era um tabloide de oito páginas, apoiado pelo Sindicato dos Jornalistas do Rio de Janeiro. Então nós temos um processo de resistência e onde eu ia, em qualquer lugar que eu fosse, eu levava jornais para panfletar e o *Manifesto da mulher indígena*, o tempo todo. Eu fui uma "chata de galocha".

ELIANE POTIGUARA

Ich hatte dort Tuberkulose, war deswegen zwei Jahre lang in Behandlung, und ich hatte eine starke Anämie. Danach, mit sechs Jahren, als mein Vater ermordet wurde, kam ich in das Kinderheim Fundação do Menor hier in Rio, FUNABEM hieß das. Ich blieb eine Weile da, aber beim ersten Besuch meiner Familie entdeckten sie, dass ich völlig verlaust war. Alle meine Sachen waren gestohlen worden. Ich wurde von den Leuten dort gemobbt, weil ich Indigene war. Und das ist meine persönliche Geschichte.

Carola Saavedra: Du bist eine sehr aktive Teilnehmerin der Indigenen-Bewegung seit deren Beginn in den 1970er Jahren. Wie hast du das erlebt?

Eliane Potiguara: Ich habe mehr als 60 internationale Reisen unternommen. Ich war in Nelson Mandelas Programm zur Bekämpfung von Rassismus, ich wurde hier in Brasilien von Anti-Rassismus-Aktivistinnen eingeladen. Die gehörten zum Ökumenischen Rat der Kirchen in Genf. Ich habe am Programm der Vereinten Nationen teilgenommen, wurde dorthin eingeladen, um meine Aussage zu machen. Ich war eine der ersten Personen. Ich sprach vor dreitausend nordamerikanischen Indigenen in New Mexico, die dann Klage erhoben, aufgrund dessen, was mit den indigenen Völkern damals, in den 1980er Jahren passierte. Die Situation war unklar, obwohl in Brasilien schon eine kämpferische Bewegung entstanden war, auch gab es die Bewegung einiger Anthropologen wie Carlos Alberto oder Darcy Ribeiro. Es gab schon die Bewegung derer, die für die Menschenrechte der Indigenen kämpften. Die wurde durch den Anführer Ailton Krenak, durch Álvaro Tukano und Marcos Terena ins Leben gerufen. Diese drei haben die Bewegung in São Paulo und Brasília eingeleitet und da habe ich mich als misshandelte Frau hinzugesellt, die sich zu sprechen traute. Obwohl mein Name nie im Kontext der Gründung der Bewegung auftaucht, in der Indigenen-Bewegung. Aber ich war dabei, es gab sogar eine Zeitung, das Jornal Grumin und danach kamen die Aktionen von 1988, als es um die Verfassung ging, wo Ailton Krenak vor dem Parlament sein Gesicht schwarz angemalt hat als Zeichen des Kampfs.

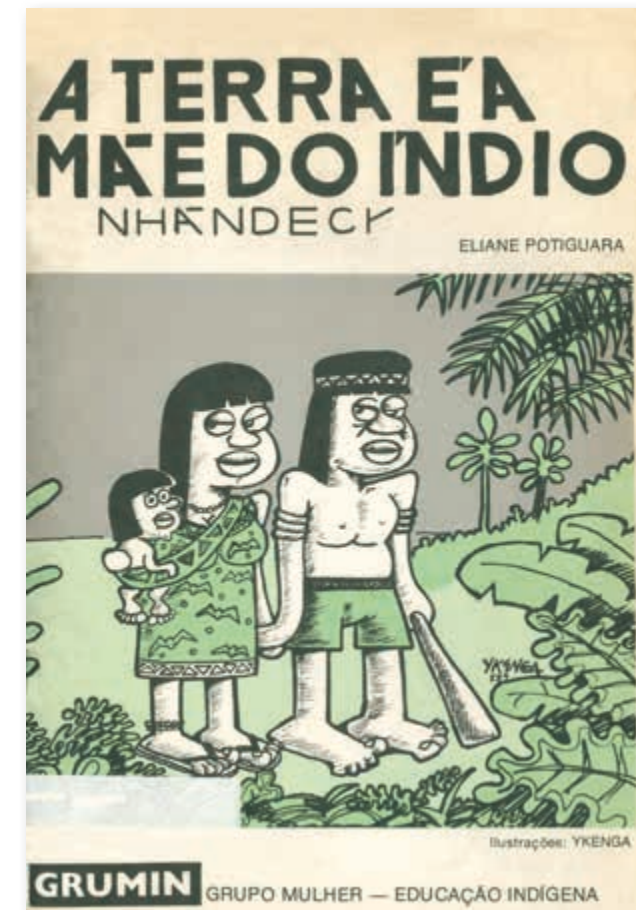
Peter W. Schulze: Du engagierst dich seit Jahrzehnten als Autorin, als Lehrerin, als Aktivistin. Du hattest und hast eine extrem wichtige Rolle beim Kampf um Indigenen-Rechte inne. Diese vielfältigen Aktivitäten sind miteinander verbunden, manifestieren sich in deinen schriftstellerischen Arbeiten. Beispiele sind unter anderem das Jornal do Grumin oder dein bedeutendes Buch *Metade cara, metade máscara* (*Halb Gesicht, halb Maske*), das mit einem internationalen Preis ausgezeichnet worden ist. Was hat es mit diesen Publikationen auf sich?

Eliane Potiguara: Das war der Preis, den ich vom PEN Club in England erhalten habe, er wurde auf ganz Brasilien verteilt, weil er durch Nelson Mandelas Programm zur Bekämpfung von Rassismus unterstützt wurde.

Was Grumin betrifft, nun, ich hatte mit meinen Kindern im Schlepptau eine Reise in den Nordosten gemacht, um unsere Traditionen zu beleben, ich habe damals in der Bildung gearbeitet und das Buch *A terra é a mãe do índio* (*Die Erde ist die Mutter des Indio*) eingesetzt, als erstes Medium des indigenen Widerstands, bis heute arbeite ich in diesem Sinne weiter. Damals hatten wir schon das Jornal do Grumin gegründet, es war ein Boulevard-Blatt mit acht Seiten, das von der Journalisten-Gewerkschaft in Rio de Janeiro unterstützt wurde. Egal, wo ich im Zuge der Bewegung unterwegs war, hatte ich immer und überall Exemplare der Zeitung und des *Manifesto da mulher indígena*, des *Manifests der indigenen Frau* dabei. Ich war eine ziemlich penetrante Nervensäge.

Carola Saavedra: Kommen wir nun zu deinem Werk. Du bewegst dich in verschiedenen literarischen Genres: Du bist Dichterin, schreibst aber auch Prosa. Du schreibst Kinderliteratur, immer im Zusammenhang mit der indigenen Identität. Wie funktioniert der kreative Prozess bei dir?

Eliane Potiguara: Als ich klein war, hat mir meine Großmutter einen grünen Stein geschenkt. Er war durchsichtig, kein Smaragd, ungefähr so groß [veranschaulicht mit den Fingern eine Größe von



Capa do livro de Eliane Potiguara: *A terra é a mãe do índio* (1989)
Deckblatt von Eliane Potiguara: *Die Erde ist die Mutter der Indianer* (1989)

Carola Saavedra: Passando agora para a sua obra, você transita entre vários gêneros literários. Você é poeta, mas escreve também prosa. Você escreve literatura infantil, sempre relacionada à questão da identidade indígena. Como é que funciona o processo criativo para você?

Eliane Potiguara: Quando eu era criança, a minha avó me deu uma pedra verde. Ela era bem transparente, não era esmeralda, era uma pedra verde desse tamanho [indica com um gesto o que seria uma pedra de uns 4 centímetros]. Ela me contava histórias e eu segurava a pedra. Eu viajava dentro dessa pedra. Eu tenho um texto, inclusive, chamado *Minha pedra verde*, tem até em espanhol. Quando a vovó contava histórias, eu viajava. As lendas, as histórias, as realidades, o sofrimento delas, que no tempo que eu fiquei maiorzinha elas começaram a contar para mim como foi o processo. Então eu fui aprendendo ali dentro daquela pedra, literalmente falando. Eu enxergava um mundo meu, porque eu era uma criança presa dentro de uma casa, com avós, com as tias e com uma pedra, então eu só podia sonhar. Só tinha o direito a sonhar, a ouvir e a olhar, porque eu quase não falava. Eu fui falar

com 10 anos, comecei a ter uma expressão, mas eu pouco falava, era muito tímida, o meu coração batia muito. Eu já tinha essa arritmia cardíaca que eu tenho hoje. Se eu tivesse que tomar o bonde, o meu coração batia muito forte. Passei a vida inteira com o meu coração batendo muito forte por qualquer razão.

Então, os meus gêneros são criados a partir dos meus sonhos e da minha memória. Eu tenho uma memória ancestral aguçada que eu não sei de onde vem. Por exemplo, o final do meu livro *Metade cara, metade máscara* foi todo sonhado. Quando o doce da calda do caju, que ele começa a crescer, fica tão grande que transborda e se transforma num rio, num lago e toma toda uma parte da comunidade. Os líderes ficam felizes por ver aquele resgate, daquela água, daquele sumo, daquele suco, do que seja, porque aquilo ali pode representar maternidade. Aquela água, aquele sumo, pode representar reprodução, pode representar amor, pode representar a multiplicação de mentes que possam gerar pensamentos positivos e tecnológicos para povos indígenas no futuro. Aquela água, aquele sumo, pode representar isso.

ELIANE POTIGUARA

etwa 4 cm]. Sie erzählte mir eine Geschichte und ich hielt den Stein fest. Ich reiste im Inneren dieses Steins. Ich habe auch einen Text geschrieben, der heißt *Minha pedra verde* (*Mein grüner Stein*), er wurde sogar auf Spanisch übersetzt. Wenn Oma mir Geschichten erzählte, reiste ich. Sie erzählte ihre Legenden, Geschichten, Erinnerungen, ihr Leid. Und mit der Zeit wurde ich älter und sie fingen an, mir alles zu erzählen. Also lernte ich alles im Inneren dieses Steins, um es literarisch auszudrücken. Das war meine Welt, weil ich ein Kind war, das im Haus mit den Großeltern und Großtanten und mit einem Stein eingesperrt war, also konnte ich träumen. Ich hatte nur das Recht zu träumen, zuzuhören und zu schauen, denn ich sprach fast nicht. Erst mit 10 Jahren fing ich an, mich auszudrücken, aber ich sprach wenig, war sehr schüchtern, mein Herz klopfte sehr stark. Ich hatte schon damals die Herzrhythmusstörung, die ich noch heute habe. Wenn ich den Bus nehmen musste, schlug mein Herz sehr heftig. Mein ganzes Leben lang fing mein Herz bei jeder Kleinigkeit immer sehr stark an zu schlagen.

Meine Texte entstehen aus meinen Träumen und meiner Erinnerung heraus. Ich habe eine sehr scharfe uralte Erinnerung der Vorfahren, von der ich nicht weiß, woher sie kommt. Das Ende meines Buchs *Metade cara, metade máscara* wurde geträumt. Das Bild, wie der süße Sirup der Caju-Frucht immer mehr wird und schließlich überfließt und sich in einen Fluss verwandelt, einen See und die ganze Gemeinschaft überflutet. Die Anführer sind glücklich, weil sie die Flüssigkeit, den Saft, diesen Sirup sehen, egal wo er herkommt. Denn dieses Bild kann Mutterschaft symbolisieren. Das Wasser, der Saft, kann für Fortpflanzung stehen, für Liebe, für die Multiplizierung des Geistes, die positive Gedanken und Technologien für die Indigenen der Zukunft generieren. Diese Flüssigkeit, dieser Saft kann genau dafür stehen.

Mein Werk baut auf meiner Person auf. Manchmal scheint es autobiografisch, ist es aber nicht. Es erzählt einen Teil, aber es gehört allen indigenen Völkern. Zum Beispiel kommt im Lehrbuch der Akajutiró-Schule der Toré-Tanz vor, der ein bisschen in Vergessenheit geraten war und wenig wertgeschätzt wurde. Im Radio aus Paraíba hieß es, dass am Tag der Indigenen mit einer Hühnerfe-

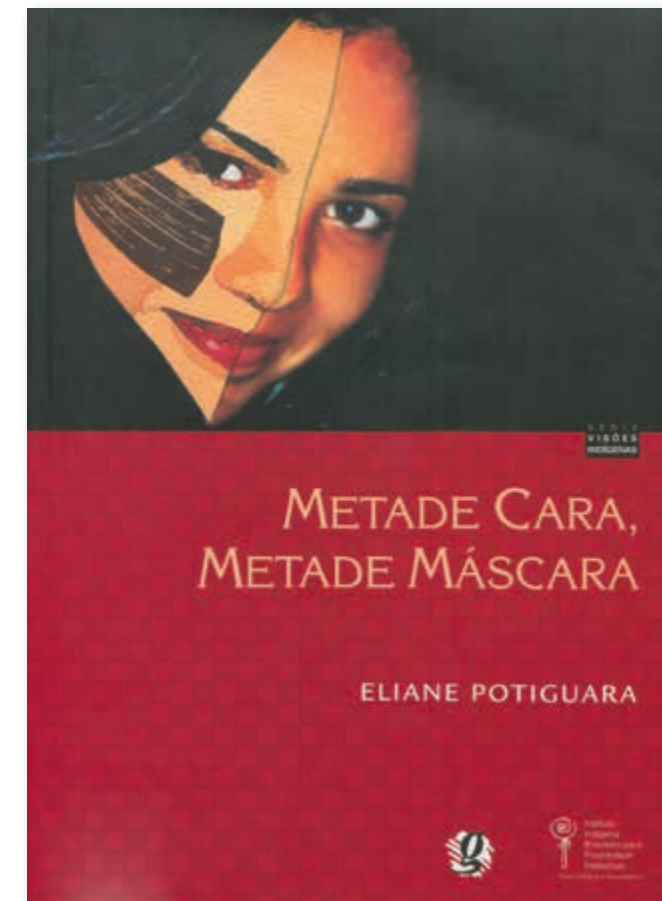
der getanzt werden würde. Was für eine Frechheit. Der Tanz diene dazu, um die spirituelle Kraft der Potiguara zu zeigen. Was ist Toré? Der Toré-Tanz ist ein indigener Kreistanz, wie ihn viele indigene Völker haben.

In meinem Buch *O pássaro encantado* (*Der verzauberte Vogel*) entdeckt die Großmutter in einem Baumstumpf, der dunkel ist von der jahrhundertelangen Unterdrückung, den Vogel, der neues Leben verleihen und Licht und Hoffnung für die indigenen Völker bringen wird. Also erzähle ich diese Geschichten dreihundert, fünfhundert Kindern, wie in Brasília, als die Kinder am Welttag des Wassers ganz gerührt zugehört haben.

Und so geht es weiter. Meine ganze Kreation, mein Werk ... Ich erschaffe etwas, weil es in meinem Kopf bereits existiert, in meiner Seele, in meinem Herzen und in meiner Verbindung zu den Ahnen. Als ich das Lehrbuch *Akajutibiró: terra do índio Potiguara* (*Akajutibiró: Land der Potiguara-Indios*) geschrieben habe, als ich mich zum Schreiben an den Tisch setzte, spürte ich auf dem linken Arm eine Hand. Eine schwere, kräftige Hand, die mir Kraft spendete, immer mehr Kraft, das war einer der Ahnen. Er ging in das Buch ein, er sagt dort: „Die Alten nannten Bahia Timbira Caiatuba.“

Peter W. Schulze: Du hast den Verlag Editora Grumin innerhalb der Grupo Mulher – Educação Indígena (Gruppe der Frau – Indigene Bildung) gegründet. Das war in den 1980er Jahren, ein Pionierprojekt im Bereich Literatur und Publikationen von Indigenen in Brasilien. Wie verlief dieser Prozess?

Eliane Potiguara: Um 1975, ungefähr in der Mitte dieses Jahrzehnts, habe ich viel geschrieben. Ich war nicht komplett in die Indigenen-Bewegung involviert, aber ich war in meine Familie involviert und die war indigen. Also fing ich an, kleine Texte auf Papier zu schreiben. Danach schrieb ich Briefe an meine Großeltern und Großtanten. Dann schrieb ich Freunden, weil es mir nicht gelang, mich durch Sprechen auszudrücken. Ich sah über den Horizont hinaus, konnte Dinge sehen, die vor uns lagen, mit einem Adlerblick konnte ich schon als Kind sehr klar sehen, aber ich sprach nicht. Ich



Capa do livro de Eliane Potiguara: *Metade cara, metade máscara* (2004)
Deckblatt von Eliane Potiguara: *Halb Gesicht, halb Maske* (2004)

A minha obra é toda em cima de mim mesma. Às vezes parece autobiográfica, mas não é. Ela conta um pedaço, mas ela pertence a todos os povos indígenas. Por exemplo, na cartilha Akajutibiró, aqui tem a dança do Toré, que já estava um pouco esquecido, um pouco desvalorizado. A rádio da Paraíba dizia que, no dia do índio, os indígenas iam dançar com a pena de galinha. Olha que desrespeito. Então, isso foi colocado para mostrar a força da espiritualidade do povo indígena potiguara, que é o Toré, chama-se Toré, e todas essas danças circulares que os povos indígenas têm.


O pássaro encantado, que a avó descobre dentro de um toco escuro, escuro pela opressão secular, ela reencontra o pássaro que vai dar uma nova vida, que vai trazer a luz e que vai trazer a esperança para povos indígenas. Então, eu conto essas histórias para trezentas ou quinhentas crianças, como foi em Brasília, em que as crianças saíram emocionadas no Dia Mundial da Água.

E assim por diante. Toda minha criação, a minha obra... Eu crio, porque ela existe dentro da minha cabeça, da minha alma, do meu coração e ela

existe na minha ancestralidade. Quando eu escrevi essa cartilha *Akajutibiró: terra do índio Potiguara*, quando eu sentava na mesa, eu sentia uma mão do meu lado esquerdo. Uma mão forte pesando, me dando aquela força cada vez mais, porque tinha um ancestral. Esse ancestral está simbolizando, está dizendo aqui: “Os antigos chamavam a Bahia de Timbira Caiatuba.”

Peter W. Schulze: Você criou a Editora Grumin, do Grupo Mulher – Educação Indígena. Você fundou, nos anos 80, uma editora pioneira no âmbito da literatura, de publicações feitas por indígenas do Brasil. Como foi esse processo?

Eliane Potiguara: Em 1975, mais ou menos na metade final dessa década, eu escrevia. Não estava dentro do movimento indígena integralmente, mas já estava no movimento da minha família, que era indígena. Então eu comecei a escrever pequenos textos em papel. Depois, comecei a escrever cartas para as avós, para as tias-avós. Depois, comecei a escrever para amigos, porque eu não conseguia falar, eu não me expressava. Eu conseguia



Wer hätte je gedacht, wir kämpferisches Volk
Würden eines Tages so enden im Leben.

Wer hätte je gedacht, sie kämen aus der Ferne
Und verwandelten deinen Mann
In Raubtierfutter.

Wer hätte je gedacht, dass in den Trümmern
Du dich verstecken und deinen Sohn zum Schweigen
bringen würdest – Frucht der Liebe.

Makabres Szenarium, dir vorbehalten.
In welche Richtung läufst du
Wenn Maschinengewehre und Macheten und Betrug
Dir folgen und dich verstümmeln?

Es ist unmöglich, einer kämpferischen Frau
ihr Kind zu erwürgen
Und ihren Schädel zu zertrümmern!

Wer seid ihr, die ihr vergewaltigen könnt
Die Tochter der Erde
Und ihre Eingeweide zerfetzen?

INVASION
Eliane Potiguara

Quem diria que a gente tão guerreira
Fosse acabar um dia assim na vida.

Quem diria que viriam de longe
E transformariam teu homem
Em ração para as rapinas.

Quem diria que sobre os escombros
Te esconderias e emudecerias teu filho – fruto do amor.

Cenário macabro te é reservado.
Pra que lado tu corres,
Se as metralhadoras e catanas e enganos
Te seguem e te mutilam?

É impossível que mulher guerreira
Possa ter seu filho estrangulado
E seu crânio esfacelado!

Quem são vocês que podem violentar
A filha da terra
E retalhar suas entranhas?

INVASÃO
Eliane Potiguara



Heute kandidiert eine von uns als Stadträtin und wir hatten schon eine Potiguara-Bürgermeisterin mit Namen Nancy. Die erste indigene Bürgermeisterin in Brasilien und niemand redet darüber oder kommentiert es.



beobachtete alles. Mit den Augen und dem Geist, dem grünen Stein, dem Herzen, dem Gefühl der Verbindung zu den Ahnen, der indigenen Kultur. Als ich in die staatliche Schule kam, habe ich das Format Gedicht-Poster kreiert. Ich begann, Leuten Gedicht-Poster zu schenken, ich verkaufte sie nicht. Wo ich auch hinging, verteilte ich meine Gedichte. Meine Dichtung entstand mit diesen Gedicht-Postern. Ich bat hier und da um etwas Geld, besuchte Darcy Ribeiro und sagte: „Könntest du mir etwas Geld geben“, ging zu Paulo Freire in Pernambuco und bat auch dort um Geld. Ich ging raus und bat um Geld, damit ich meine Gedichte schreiben konnte. Danach bekam ich das Stipendium von der Ashoka-Organisation, einer großen internationalen, die Unternehmertum und Kunst unterstützt und die in Indien gegründet wurde. Ich bekam also das Fördergeld. Mit diesem Stipendium kaufte ich keine Schminke oder ging zum Frisör. Ich kaufte Papier, eine Siebdruckmaschine, Alkohol, die Dinge, die ich brauchte, um meine Texte zu drucken. So begann die verlegerische Arbeit an der Siebdruckmaschine. So fing es an.

Danach, als ich immer öfter an den Treffen der Organisation teilnahm, von der das Stipendium kam, fing ich an, die ersten Materialien zu produzieren. Ich machte Hefte und verteilte sie in den Gemeinschaften, um das Bewusstsein der Menschen zu wecken. Danach verbrachte ich eine Zeit im Potiguara-Gebiet und schrieb *A terra é a mãe do índio*. Das ist ein Lehrbuch, das sich an das politi-

sche Bewusstsein der Menschen richtet. Dort wird erklärt, was die Päpstlichen Bullen waren, was die Kolonisatoren getan haben, wie sie ins Land eindringen, welche Fahnen sie führten und so weiter. Das steht bestimmt in irgendeiner Bibliothek. Dann begann meine militante Arbeit indigene Frauen zu organisieren. Wir haben das erste Haus für indigene Frauen in Paraíba gegründet, was sehr schwierig war. Aber unsere Gruppe entwickelte sich weiter und heute kandidiert eine von uns als Stadträtin und wir hatten schon eine Potiguara-Bürgermeisterin mit Namen Nancy. Die erste indigene Bürgermeisterin in Brasilien und niemand redet darüber oder kommentiert es.

Ich habe viel solches Material hergestellt und so entstand der erste Verlag, der sich Grumin nannte. Danach begann die Arbeit an meinem Buch *Metade cara, metade máscara*, das aus 20 Jahren militantem Aktivismus und aus meiner eigenen Geschichte hervorging. Es ist das Ergebnis von 20 Jahren. Es war nicht so, dass ich einfach gesagt habe „So, jetzt schreibe ich ein Buch.“ Nein, ich habe dafür viel gelesen, nachgedacht, gelitten, geweint, Tränen sind auf das Papier gefallen. Ich habe das Buch geschrieben und der Verlag Global Editora war der erste, der es verlegt hat. Das lief über Daniel Munduruku. Danach gab es eine zweite Auflage und die dritte Auflage habe ich selbst herausgegeben.



Hoje nós até temos uma companheira que está sendo candidata a vereadora e tivemos uma prefeita indígena potiguara, chamada Nancy. A primeira mulher prefeita indígena no Brasil e ninguém fala e ninguém comenta.



ver além do horizonte, conseguia ver as coisas à frente, com uma visão de águia, eu conseguia enxergar de uma forma muito forte já criança, mas eu não falava. Eu observava. Olhos, mente, pedra, verde, coração, emoção, ancestralidade, cultura indígena. Quando eu entrei para a escola normal, criei um material chamado poemas-pôsteres. Eu comecei a fazer poema-pôster e a dar às pessoas, não vendia. Onde eu ia, eu distribuía os meus poemas. A minha poesia nasceu com os poema-pôster. Pedia um dinheiro aqui, pedia um dinheiro ali, lá na casa do Darcy Ribeiro e dizia: “Pode-me dar um dinheirinho?” Lá na casa do Paulo Freire, em Pernambuco, eu pedia também. Eu saía pedindo um pouquinho de dinheiro para fazer esses poemas. Depois, quando recebi a bolsa da Ashoka, que é uma grande organização internacional de empreendedorismo para a humanidade que nasceu na Índia, eu comecei a receber uma verba. Com essas verbas, eu não ia comprar pincel ou fazer o cabelo. Eu ia comprar papel, o mimeógrafo, comprar álcool, comprar as coisas para imprimir os meus textos. Então, comecei a fazer essa edição de mimeógrafo. Vem dessa época.

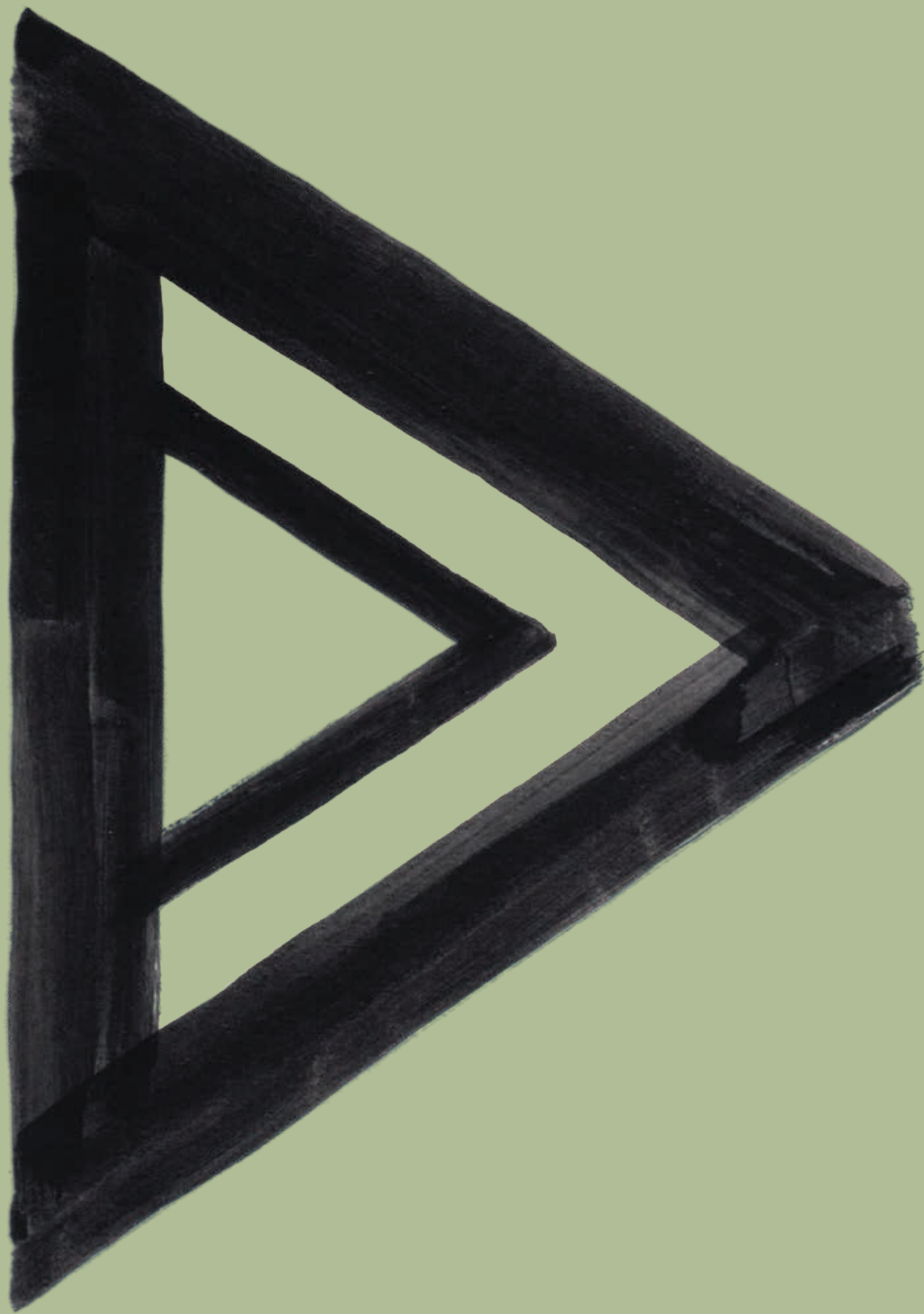
Depois, quando eu comecei a participar do programa dessa bolsa, eu comecei a produzir os primeiros materiais e criei os cadernos conscientizadores que distribuía nas comunidades. Depois eu passei um tempo na área potiguara e foi quando lancei *A Terra é a mãe do índio*.

Essa é uma cartilha de conscientização política. Ali está explicado o que eram as bulas papais, o que é que eram os colonizadores, como eram as entradas e bandeiras e por aí em diante. Alguma biblioteca deve ter. Então, eu comecei a fazer o meu trabalho de militância, de organizar as mulheres indígenas. A gente criou a primeira Casa da Mulher Indígena na Paraíba, com muita dificuldade. Mas o nosso grupo avançou e hoje nós até temos uma companheira que está sendo candidata a vereadora e tivemos uma prefeita indígena potiguara, chamada Nancy. A primeira mulher prefeita indígena no Brasil e ninguém fala e ninguém comenta.

Então, eu trabalhei muito nesses materiais e foi assim que eu fui criando a primeira editora, que se chamou Grumin. Depois eu comecei a escrever o livro *Metade cara, metade máscara*, que é o resultado de 20 anos da minha militância e da minha história. É o resultado de 20 anos. Não foi um livro escrito assim: “Ah, vou escrever um livro agora.” Não, isso é uma coisa estudada, pensada, sofrida, chorada, com lágrimas em cima. Escrevi esse livro e a Global Editora foi a primeira que editou, através do Daniel Munduruku. Depois, eu fiz a segunda edição e logo depois, decidi fazer a terceira edição, eu mesma.

DANNIELL

MUNDURUKU



DANIEL MUNDURUKU

Um mestre na arte
de contar histórias

Ein Meister der
Erzählkunst

Daniel Munduruku zählt zu den bedeutendsten Vertretern indigener Literatur in Brasilien. Er ist Autor eines umfangreichen, preisgekrönten Œuvres, das in mehrere Sprachen übersetzt wurde.

Das Gros seiner Bücher wird zwar als Kinder- oder Jugendliteratur klassifiziert, tatsächlich handelt es sich jedoch oftmals um vielschichtige Werke für alle Altersgruppen, die in kunstvoller Erzählweise indigene Traditionen und Mythen sowie Geschichte und Gegenwart der Ureinwohner Brasiliens thematisieren. Neben seinen eigenen literarischen Schöpfungen widmet sich Daniel Munduruku auch der Übertragung mündlich überlieferter Erzählungen indigener Gemeinschaften in schriftliche Literatur. Somit ist er nicht nur Autor fiktionaler Literatur, sondern fungiert auch als ein Bewahrer kulturellen Gedächtnisses, das er zugleich einer größeren Leserschaft zugänglich macht. Komplementär zu seiner schriftsprachlichen Literatur praktiziert Daniel Munduruku auch die Kunst des mündlichen Erzählens als literarische Form.

Daniel Munduruku wurde 1964 in Belém do Pará geboren und gehört dem indigenen Volk der Munduruku an. Er absolvierte eine staatlich bzw. kirchlich getragene Schule und widmete sich im Anschluss seiner akademischen Ausbildung. Zunächst studierte er Philosophie, Geschichte und Psychologie am Universitätszentrum der Salesianer in São Paulo (UNISAL). Im Anschluss erlangte er einen Dokortitel in Pädagogik von der Universität von São Paulo (USP) und war Post-Doc in Linguistik an der Bundesuniversität von São Carlos (UFSCar). Die multidisziplinäre akademische Expertise gründet zwar in gewisser Weise das literarische Werk von Daniel Munduruku, jedoch ohne in den Vordergrund zu treten. Aus dem umfangreichen und vielschichtigen Werk des Autors seien einige Hauptwerke angeführt. Der Roman *O Karaíba. Uma história do pré-Brasil (Der Karaíba: Eine Geschichte Prä-Brasiliens, 2010)*, erzählt in dichten Stimmungsbildern und großer Klangfülle die vorkoloniale Geschichte Brasiliens kurz vor der Ankunft der Portugiesen aus indigener Sicht. In *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena (Chroniken von São Paulo: ein indigener Blick, 2011)*, befasst sich der Autor, in essayistischen Kurztexten der Gattung *crônica*, mit der größten Metropole Brasiliens und geht darin, basierend auf seinen Explorationen, Spuren der indigenen Geschichte nach – etwa anhand von Ortsnamen und geografischen Landmarken, aber auch dessen, was unterhalb des Asphalt verschüttet ist. Neben seinen literarischen Werken hat er auch didaktische Publikationen vorgelegt, so etwa mit *Tempo de histórias. Antologia de contos indígenas de ensinamento (Zeit der Geschichten. Anthologie indigener Lehrerzählungen, 2005)* oder *Coisas de índio (Indio-Dinge, 2000)* einer Art Enzyklopädie über indigenes Leben; das Buch erschien auch in einer „*versão infantil*“ (2003), einer Version für Kinder.

Mit seiner Literatur und seinem pädagogisch-politischen Engagement leistet Daniel Munduruku einen fundamentalen Beitrag für die Sichtbarkeit und Repräsentation der indigenen Völker und räumt auf mit Vorurteilen und Unwissen über diese seitens der brasilianischen Mehrheitsgesellschaft. Daniel Munduruku ist eine wichtige Stimme der Indigenen Bewegung, die er mit seiner Erzählkunst – als Form des Widerstands und Ausdruck von Gemeinschaft – nachhaltig bereichert.

Daniel Munduruku é um dos mais destacados representantes da literatura indígena no Brasil, autor de uma extensa e premiada obra que foi traduzida para vários idiomas.

Embora a maioria de seus livros seja classificada como literatura infantojuvenil, eles são quase sempre obras multifacetadas para todas as faixas etárias, que, num estilo narrativo próprio, tratam das tradições e mitos indígenas, assim como da história e do presente dos povos indígenas do Brasil. Além de suas criações literárias, Daniel Munduruku se dedica à transmissão para a literatura escrita de histórias orais de comunidades indígenas, atuando, assim, como um preservador da memória cultural, que se torna, dessa forma, acessível a um público mais amplo. Em complemento à literatura escrita, Daniel Munduruku também pratica a arte de contar histórias orais como uma forma literária.

Daniel Munduruku nasceu em 1964 em Belém do Pará e pertence ao povo indígena munduruku. Formou-se em uma escola salesiana e depois se dedicou à sua formação acadêmica. Ele estudou primeiro Filosofia, História e Psicologia no Centro Salesiano Universitário de São Paulo (UNISAL). Depois obteve o doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo (USP) e tornou-se pós-doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). A experiência acadêmica multidisciplinar sustenta a obra literária de Daniel Munduruku, sem, contudo, dominar o primeiro plano. Vale a pena mencionar aqui algumas obras importantes de seu trabalho extenso e multifacetado. No romance *O Karaíba. Uma história do pré-Brasil* (2010), a história se passa no Brasil pré-colonial pouco antes da chegada dos portugueses, e é narrada a partir de uma perspectiva indígena, utilizando-se de imagens densas e grande sonoridade. Em *Crônicas de São Paulo: um olhar indígena* (2011), o autor aborda a maior metrópole do Brasil e, com base em suas explorações, recupera a história indígena da cidade – por exemplo, através de nomes de lugares e marcos geográficos, mas também daquilo que foi enterrado sob o asfalto. Além de suas obras literárias, ele também publicou livros didáticos, tais como *Tempo de histórias. Antologia de contos indígenas de ensinamento* (2005) ou *Coisas de índio* (2000), uma breve enciclopédia sobre a vida indígena; o livro também foi publicado em “*versão infantil*” (2003).

Com sua literatura e seu compromisso político-pedagógico, Daniel Munduruku faz uma contribuição fundamental para a visibilidade e a representação dos povos indígenas, desfazendo preconceitos e ignorância por parte da sociedade “branca” brasileira. Daniel Munduruku é uma voz essencial do movimento indígena, que ele enriquece de modo duradouro com sua arte narrativa – uma forma de resistência e, ao mesmo tempo, de expressão de comunidade.

INTERVIEW MIT DANIEL MUNDURUKU

Carola Saavedra: In deinem Buch *Mundurukando – Sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversas com educadores* (*Mundurukando – Über Leben, Läuse und Zuneigungen: Gesprächsrunde mit Bildungsarbeiter*innen*) sagst du: „Ich bin kein Indio mehr, ich bin Munduruku.“ Welche Bedeutung hat diese Aussage für dich?

Daniel Munduruku: Ich komme aus der Munduruku-Tradition, einer indigenen Tradition, die immer sehr stolz war. Es ist eine Krieger-Tradition. Ich bin 1964 geboren, im Jahr des Militärputsches in Brasilien. Ich ging aufgrund einer Bildungsinitiative des brasilianischen Staates zur Schule, die alle indigenen Kinder in die Schule der Weißen schickte, damit die Kinder ihre indigene Identität ablegten und Brasilianer werden konnten, ihre „Indio“-Identität, wie man damals sagte. Um Brasilianer zu sein, musste man das Indigen-Sein ablegen.

Dieser allgemeine Begriff, mit dem die indigenen Bevölkerungen immer belegt wurden, ist ein Aus-

druck, ein Wort, das uns alle auf eine bestimmte Ebene stellt im Verhältnis zur brasilianischen Nation. Das heißt, dieser generische „Indio“ wurde zum Feind der Nation gemacht und mit Rückständigkeit gleichgesetzt. Das wurde vom Militärregime der 1960er und 70er Jahre propagiert und es wird heute in gleicher Weise wiederholt.

Die öffentliche Politik von damals, die Indigene dazu bringen sollte, nicht mehr indigen zu sein, schickte dazu die Kinder in die Schule und sorgte dafür, dass die Eltern Arbeiter wurden. Denn diese Politik basierte unter anderem auf der Unterstellung, der „Indio“ sei faul und arbeite nicht. Daraus wurden einige Maßnahmen entwickelt, die mit der Eingliederung der Erwachsenen in den Arbeitsmarkt und der Bildung der Kinder in Schulen der Weißen zu tun hatten. Ich verwende diesen allgemeinen Begriff „Weiße“, damit man besser versteht, wie die Kinder damals behandelt wurden, darum geht es. Als ich also zur Schule ging, wusste ich nicht, was Schule überhaupt ist, ich wusste nicht, was es bedeutete „Indio“ zu sein. Ich hatte dieses Wort in meiner Lebenswelt, in dem Dorf, wo ich aufwuchs, nie gehört. Ich hatte das Wort nie gehört und niemand nannte mich so. Erst in der Schule lernte ich, dass ich „Indio“ war.

Das heißt, ich war ein bedauernswertes Wesen. Ich wurde als Hindernis betrachtet, als Fortschrittsbremse für die gesamte Gesellschaft, und zwar in der Schule selbst wurde ich so betrachtet, die Schule behandelte uns so. Wir lernten also in der Schule Portugiesisch, die Sprache wurde durch die Bildungspolitik oktroyiert. Wir lernten auch eine Fremdsprache, Französisch oder Englisch.

ENTREVISTA COM DANIEL MUNDURUKU

Carola Saavedra: No seu livro, *Mundurukando – Sobre vivências, piolhos e afetos: roda de conversas com educadores*, você afirma: “Eu já não sou índio, sou munduruku.” Que significados tem essa passagem para você?

Daniel Munduruku: Eu venho de uma tradição munduruku, uma tradição indígena que sempre foi muito altiva. É uma tradição guerreira. Eu sou nascido em 64, bem no ano do golpe militar, aqui no Brasil. Fui para a escola, em função de uma política pública do Estado brasileiro daquela ocasião de mandar as crianças indígenas para a escola do branco para que as crianças deixassem de ser indígenas ou índias, como falavam naquela ocasião, e passassem a ser brasileiros. Era uma condição de ser brasileiro, deixar de ser indígena.

Esse termo genérico, de que as populações indígenas sempre foram cunhadas e sempre foram chamadas, é uma expressão e é uma palavra que coloca a gente dentro de um mesmo nível de compreensão por parte da sociedade nacional. Ou seja, esse índio genérico, esse ser genérico, foi transformado no inimigo da nacionalidade e foi transformado num atraso. Isso dito pelos militares nos anos 60/70 e repetido hoje, infelizmente, do mesmo jeito.

A política pública daquela ocasião, para fazer com que os indígenas deixassem de ser indígenas, era mandar as crianças para a escola e fazer com que os pais da gente se tornassem trabalhadores. Porque justamente uma das coisas que tem é a ideia de que o índio é preguiçoso e que não trabalha. Isso fazia com que se desenvolvesse uma série de

atividades, que tinham a ver com a necessidade de profissionalizar os adultos e educar as crianças na escola do branco. Estou usando esse termo genérico de “branco” para se entender como eram tratadas, na ocasião, essas questões. Então, quando eu fui para a escola, fui sem saber o que era a escola, sem saber o que era ser índio. Eu nunca tinha ouvido essa palavra no contexto em que eu vivia, no contexto onde eu morava, na aldeia onde eu cresci. Não tinha e não ouvia essa palavra, ninguém me chamava dessa maneira. Foi na escola que eu aprendi que eu era índio.

Ou seja, eu era um ser deplorável. Eu era considerado um estorvo, era considerado um atraso para a própria sociedade e era considerado assim na escola e a escola nos tratava dessa maneira. De modo que, na escola, nós aprendíamos a falar o português, que era a língua imposta pela política educacional. Nós aprendemos uma língua estrangeira, que era o francês ou o inglês. Na época, aprendi um pouco dos dois. E nos proibiam de falar o nosso idioma tradicional, de modo que isso obrigava a gente a falar somente o português e, se fôssemos pegos falando a língua tradicional, nós éramos castigados fisicamente. Havia essa proibição porque a ideia era que nós só pensássemos com a cabeça da cidade e falássemos com a cabeça da cidade.

Portanto, para mim, isso tudo foi um impacto muito grande. Acabei querendo negar a minha identidade, a minha identidade tradicional do ser munduruku, porque ser munduruku e ser índio eram a mesma coisa na cabeça das pessoas e eu, para poder ser aceito na sociedade, eu precisava



Daniel Munduruku

Ich erlernte ein bisschen von beiden. Uns wurde verboten, unsere Sprache zu sprechen, sodass wir nur Portugiesisch miteinander reden durften, und wenn wir erwischte wurden, wie wir unsere Sprache sprachen, wurden wir körperlich bestraft. Das war erlaubt, denn man wollte, dass wir nur mit dem Kopf der großen Stadt dachten und nur mit dem Kopf der großen Stadt sprachen.

Das war für mich natürlich ein stark prägendes Erlebnis. Schließlich wollte ich sogar selbst meine Identität leugnen, meine traditionelle Munduruku-Identität, denn Munduruku-Sein und „Indio“-Sein war für die Leute dasselbe und ich musste diese meine traditionelle Identität ablegen, um in der Gesellschaft akzeptiert zu werden. Das war für mich eine Phase großer innerer Konflikte.

Andererseits hatte ich das Glück, den Segen oder das Privileg, einen Großvater zu haben, der dies nicht zuließ. Er erfüllte seine Pflicht als Großvater. Die Funktion eines Alten und eines Großvaters in einer indigenen Gemeinschaft ist es, uns nicht vergessen zu lassen.

Also sage ich immer zu den Leuten: „Schau mal, obwohl ich so aussehe, obwohl ich glattes Haar habe, trotz meiner mandelförmigen Augen und meiner hervorstehenden Wangen und trotz meines zierlichen Körperbaus bin ich kein „Indio“, dieses Wort bezeichnet nicht das, was ich bin. Das Wort sagt, was die Leute darüber denken, was ich bin. Ich bin Munduruku.“ Indem ich sage, dass ich Munduruku bin, sage ich, dass ich einen Ursprung habe, eine Tradition, eine Kultur, ich sage, dass ich kein generisches Wesen bin.

Peter W. Schulze: Du bist einer der produktivsten Autoren in Brasilien, deine Bücher wurden mit Preisen ausgezeichnet, einige davon liegen in Übersetzung vor. Wie entwickelte sich dein Interesse an der Literatur, wie kam es, dass du dich dem Schreiben zu widmen begannst? Könntest du uns deinen Werdegang schildern?

Daniel Munduruku: Mein Lebensweg verlief bis zu meinem achten oder neunten Geburtstag praktisch nur im Dorf. Danach kam ich in die Stadt.

negar essa minha identidade tradicional. De modo que houve um momento de muito conflito pessoal em relação a isso.

Mas, por outro lado, eu tive a sorte, a bênção ou o privilégio, de ter um avô que não deixou que isso acontecesse. Ele foi cumprindo o papel dele. A função de um velho e de um avô numa sociedade indígena, de justamente não nos deixar esquecer.

Então, quando eu digo para as pessoas, eu costumo fazer isso: “Olha, apesar da minha aparência, apesar do meu cabelo liso, apesar do meu olho puxado, apesar das minhas maçãs do rosto salientes e apesar do corpo esbelto que eu tenho, eu não sou índio, essa palavra não diz quem eu sou. Essa palavra diz o que as pessoas acham que eu sou. E o que eu sou? Eu sou munduruku.” Aí, quando eu afirmo que sou munduruku, estou dizendo que eu tenho uma origem, que eu tenho uma tradição, que eu tenho uma cultura, que eu não sou um ser genérico.

Peter W. Schulze: Você é um dos autores mais prolíficos do Brasil, seus livros foram premiados, alguns deles estão disponíveis em tradução. Como se desenvolveu seu interesse pela literatura, como você chegou a dedicar-se à escrita? Você poderia nos falar sobre essa trajetória?

Daniel Munduruku: A minha trajetória de vida, até os meus oito ou nove anos, eu fiquei praticamente na aldeia. Depois disso é que eu vim para a cidade. Fui estudar. Aí, eu fui fazer o ensino médio e, na ocasião, já estudava com os salesianos. Na verdade, sempre estudei com os salesianos. Foram os responsáveis pela minha formação. E aí, eu decidi que entraria no seminário para ser padre, porque eu tinha todo um trabalho com crianças jovens e eu gostava disso. Falei para os padres que eu queria ser padre. Eles acreditaram e me deram a oportunidade de continuar os estudos. No começo, fiz o ensino médio em Belém e depois fui para Manaus, onde concluí o ensino médio. Depois disso, adentrei na minha graduação em Filosofia.

Eu fiz todo o curso de Filosofia, a graduação e quando terminei a graduação, decidi que era a hora de sair do seminário. E, já graduado, fui fazer

aquilo que eu queria fazer, que era dar aula. Tinha muita vontade de ser professor. Fiz um curso de psicologia e fiz um curso de história, ao mesmo tempo. Para dar aula. Sempre como professor.

Me formei no começo dos anos 90. Já formado, eu me mudei para São Paulo, para a capital e comecei, nessa ocasião, a fazer militância no movimento indígena, mais especificamente. E surgiu a oportunidade de fazer o mestrado em antropologia na USP. Fiz isso, fiz todo o trâmite do mestrado e o meu mestrado foi uma pesquisa exatamente sobre o povo munduruku. Isso me deu a oportunidade, por conta da bolsa de estudos, de voltar para a comunidade. Um reencontro, digamos, com os meus parentes que ficaram na aldeia, que até então eu voltava eventualmente para lá. Mas a pesquisa me deu a oportunidade de conviver e reaprender coisas que eles podiam me ensinar. Então, ao mesmo tempo que eu fazia esse mestrado, com as viagens e tudo o mais, eu continuei a dar aula.

De repente, um dia, contando histórias para um grupo de crianças, uma menina de uns oito anos levantou a mão e perguntou onde é que ela poderia encontrar as histórias que eu estava contando, para ler, porque ela queria ler aquelas histórias. Essa foi uma pergunta que eu não soube responder, porque as histórias que normalmente eu contava eram as histórias que eu ouvira dos meus avós e na aldeia. Eu não sabia se essas histórias tinham sido escritas ou não.

Então fui procurar e pesquisar. Descobri que não haviam sido escritas ou pelo menos não encontrei referências para elas em bibliotecas. Estou falando dos anos 90, portanto, não tinha internet. Isso foi para mim como uma luzinha: “Se elas não estão escritas, por que não escrevê-las? Por que não passá-las para o papel?” Obviamente que a literatura para mim não era... Eu não sabia escrever. Ou pelo menos, não sabia que sabia. Eu não tinha a prática da escrita literária. Portanto, para mim, foi um aprendizado. Mais um aprendizado, essa coisa de aprender a escrever.

Naquela ocasião, eu mandei o original que escrevi para cinco editoras. Quatro delas disseram que não lhes interessava aquilo que eu estava

Ich ging zur Schule. Dann habe ich die Sekundarschule besucht, das war auf einer Salesianer-Schule. Eigentlich war ich immer auf Salesianer-Schulen. Sie waren für meine Schulbildung verantwortlich. Und dann beschloss ich, dem Priesterseminar beizutreten, um Pfarrer zu werden, weil ich mit Kindern arbeitete und diese Arbeit sehr mochte. Ich sprach mit den Patern, dass ich auch Geistlicher werden wollte. Sie glaubten mir und ich konnte meine Ausbildung fortsetzen. Zu Beginn besuchte ich die Sekundarschule in Belém und danach ging ich nach Manaus, wo ich die Hochschulreife abschloss. Danach schrieb ich mich für Philosophie ein.

Ich absolvierte das Philosophiestudium bis zur Abschlussprüfung und als das Studium abgeschlossen war, fand ich, es war Zeit, das Seminar zu verlassen. Mit dem Abschluss konnte ich dann

das machen, was ich wollte: unterrichten. Ich hatte große Lust, Lehrer zu sein. Ich studierte noch Psychologie und Geschichte, beides gleichzeitig. Um zu unterrichten. Immer mit dem Ziel, zu lehren.

Ich studierte in den 1990er Jahren. Danach zog ich in die Bundesstaatshauptstadt São Paulo und dort fing mein Aktivismus an, genau genommen mein militantes Engagement für Indigene. Und es ergab sich die Möglichkeit, an der USP ein Masterstudium in Anthropologie zu machen. Ich absolvierte also das Masterstudium und meine Abschlussarbeit war eine Studie über das Munduruku-Volk. Dadurch konnte ich mit einem Stipendium zurückkehren in die Gemeinschaft. Gewissermaßen ein Wiedersehen mit meinen Verwandten, die im Dorf geblieben waren, denn bis dahin war ich nur sporadisch ins Dorf gekommen. Durch die Forschungsarbeit konnte ich mit ihnen zusammenleben und

contando. Porém, eu tive a oportunidade de conhecer, e que foi minha professora na USP, a Lília Schwarcz, que hoje continua sendo professora e uma escritora e historiadora importante. Naquela ocasião, eles estavam começando a Companhia das Letrinhas e uma das editoras para quem eu havia mandado era justamente a Letrinhas. E a Lília olhou o original. Ela é antropóloga, sabe das coisas também. Ela olhou o original e percebeu que ali tinha alguma coisa que podia dar jogo. Ela disse realmente que o texto não era bom. A história era boa, mas o texto não era bom. Eu precisava apurar o texto.

Então, ela colocou junto comigo a Heloísa Prieto, que já era uma escritora conhecida na literatura infantil e juvenil. Ela colocou a Heloísa junto comigo e nasceu o meu primeiro livro *Histórias de índio*, que foi traduzido, inclusive, no Canadá e em

outros idiomas. Era um atrativo para as escolas, por ser um livro bonito, muito bem ilustrado e com um texto relativamente bem escrito. Isso me lançou como escritor. No entanto, confesso para vocês que não foi nessa ocasião que eu me defini ou me aceitei como escritor. Eu sempre achei que ia escrever um livro e pronto. Assim como nós plantamos uma árvore e temos filhos, para a gente se realizar na vida. Eu pensei que ia escrever somente aquele livro e nunca mais faria nada. Só que, à medida que eu fui sendo convidado para ir às escolas para conversar sobre aquele livro, outras ideias começaram a surgir, porque vinham outras demandas da escola.

Aí, eu lancei o segundo livro, que se chama *Coisas de índio*. Um livro que não era literatura, mas era um livro didático ou paradidático, como se diz. É uma enciclopédia, em que eu coloco de A a Z,

Kapitel 1: DIE PROPHEZEIUNG

Ein großes Unheil – Regen für die einen, Dürre für die anderen – wird über uns hereinbrechen, und wir können nichts tun, um uns davor zu schützen, außer zu singen und zu tanzen, um die Wut der Schöpfergötter zu besänftigen, und auf die Geburt des Sohnes zu warten, der unsere Völker vereinen wird gegen die Geister-Brüder. (KARAÍBA)

DIE SONNE HATTE DEM WALD NOCH KEINE FARBEN VERLIEHEN, DA SPRANG PERNA SOLTA aus seiner Hängematte. Er hatte seit Tagen nicht schlafen können wegen des Tumults, den man im Dorf hörte.

Capítulo 1: A PROFECIA

Uma calamidade – chuva para uns, seca para outros – cairá sobre nós e nada poderemos fazer para nos proteger dela, a não ser cantar e dançar para acalmar a fúria dos deuses criadores e esperar que nasça o filho que irá unir nossos povos contra os irmãos-fantasmas. (KARAÍBA)

O SOL NEM TINHA DADO CORES À FLORESTA QUANDO PERNA SOLTA PULOU de sua rede. Não conseguia dormir havia muitos dias por causa dos burburinhos que se ouvia na aldeia.

Dinge wieder erlernen, die sie mir beibrachten. Ich machte also diesen Master mit Forschungsreisen und allem und unterrichtete parallel weiter.

Eines Tages, als ich einer Gruppe Kinder eine Geschichte erzählte, meldete sich ein achtjähriges Mädchen zu Wort und fragte, wo sie die Geschichten finden könnte, die ich erzählte, zum Nachlesen, weil sie die Geschichten gerne lesen wollte. Auf diese Frage wusste ich keine Antwort, denn die Geschichten, die ich immer erzählte, waren ja dieselben, die ich von meinen Großeltern im Dorf gehört hatte. Ich wusste nicht, ob sie aufgeschrieben worden waren oder nicht.

Also fing ich an, zu suchen und zu forschen. Ich fand heraus, dass sie nicht aufgeschrieben worden waren, zumindest fand ich keine Referenzen in Bibliotheken. Ich spreche von den 1990er Jahren,

da gab es noch kein Internet. Für mich war das wie eine kleine Erleuchtung: „Wenn sie nicht aufgeschrieben sind, warum nicht aufschreiben? Warum sollte nicht ich sie auf Papier übertragen?“ Natürlich war Literatur für mich nicht ... Ich konnte nicht schreiben. Oder zumindest wusste ich nicht, ob ich es konnte. Ich hatte keine Übung im literarischen Schreiben. Also war es für mich ein Lernprozess. Ein weiterer Lernprozess: das Schreiben.

Bei dieser Gelegenheit schickte ich den Text, den ich geschrieben hatte, an fünf Verlage. Vier davon sagten, sie hätten kein Interesse an dem, was ich erzählte. Aber ich hatte die Gelegenheit, Lilia Schwarcz kennenzulernen, die auch meine Professorin an der USP war. Sie lehrt noch immer, sie ist auch eine wichtige Autorin und Historikerin. Zu jener Zeit wurde gerade der Kinder- und Jugendbuchverlag Companhia das Letrinhas gegründet


temas ligados à temática indígena. Esse livro é um best-seller. É um livro com quase 20 anos de publicação e, até hoje, ele faz muito sucesso e é muito adotado nas escolas.

Depois disso também não me reconheci escritor. Só me reconheci como escritor depois de eu ter lançado 20 livros, mais ou menos. Aí eu descobri que era escritor. E sabe como foi isso? Quem me trouxe isso? Foi um atendente de hotel. Quando nós chegamos no hotel e nos registramos, as pessoas perguntam o que a gente faz, qual é a nossa profissão. Aí quando eu dizia que era professor, todo mundo: “É professor, que legal. Professor aqui, professor ali.” Mas um dia, eu resolvi colocar lá que eu era escritor. Então o rapaz que me atendeu, ficou olhando para a minha cara, se virou para mim e perguntou: “O que é que um escritor faz? Por que é que é um escritor? Escreve? Mas

escreve o quê?” E eu respondi: “Escrevo livros.” Ele arregalou os olhos e disse: “Eu achei que todo escritor já tivesse morrido. A gente só lê coisas de gente que morreu.” Aí eu pensei: “Então é isso que eu sou. É isso que eu vou começar a colocar na minha identificação: escritor. Porque assim as pessoas vão começar a perguntar.”

Carola Saavedra: Você também está muito envolvido com educação. Como é seu trabalho neste campo? Quais são as conexões entre educação e sua escrita? Houve mudanças significativas nesta área nos últimos anos?

Daniel Munduruku: Eu acho que tem várias coisas. Uma, é que tem tido uma mudança, mas uma mudança muito mais lenta do que a necessária, para mudar a mentalidade das pessoas. Só há 32 anos



Es lag Angst und Aufruhr in der Luft, und er verstand nicht so recht, was da vor sich ging. Er verließ das Haus, nachdem er das Feuer geschürt hatte, das schwächer wurde und die anderen Bewohner frösteln ließ. In der Nacht zuvor hatte es geregnet, und ein heftiger Wind war auf die Häuser niedergegangen und hatte den Menschen Angst und Schrecken eingejagt. Sogar die kleine Yrá, seine jüngste Schwester, die immer einen mutigen Geist hatte, zog sich zurück in den Schoß ihrer Mutter und schaute mit aufgerissenen Augen auf den Horizont. Was nur würde geschehen?

Havia medo e revolta espalhados pelo ar, e ele não compreendia direito o que se passava. Saiu da casa logo após atizar o fogo que estava ficando fraco e deixando seus outros habitantes com frio. Havia chovido na noite anterior, e uma brisa violenta tinha se abatido sobre as casas, gerando nas pessoas espanto e temor. Mesmo a pequena Yrá, sua irmã mais jovem, que sempre teve espírito de bravura, ficou recolhida no colo da mãe, mirando o horizonte com olhos arregalados. O que estaria por acontecer?

und einer der Verlage, dem ich meine Texte geschickt hatte, war Letrinhas. Und Lília schaute sich die Texte an. Sie ist Anthropologin, sie kennt sich gut aus. Sie sah die Texte an und merkte, dass das etwas werden konnte. Sie sagte tatsächlich, dass der Text nicht gut wäre. Die Geschichte war gut, aber der Text war nicht gut. Ich musste noch am Text arbeiten.

Also gab sie mir Heloísa Prieto an die Hand, eine bekannte Schriftstellerin im Bereich Kinder- und Jugendliteratur. Zusammen mit Heloísa Prieto entstand mein erstes Buch *Histórias de índio* (*Geschichten vom Indio*), das auch übersetzt wurde, und das in Kanada und anderen Ländern erschienen ist. Es war sehr attraktiv für Schulen, da es ein hübsches Buch war, sehr schön illustriert und mit recht gut geschriebenem Text. Das war

mein Debüt als Schriftsteller. Allerdings muss ich gestehen, dass ich mich in diesem Moment noch nicht selbst als Autor definiert und akzeptiert habe. Ich dachte immer, ich würde ein Buch schreiben und fertig. So, wie wir einen Baum pflanzen und Kinder bekommen, um uns im Leben zu verwirklichen. Ich dachte, ich würde nur dieses eine Buch schreiben und danach käme nichts mehr. Allerdings entstanden im Zuge der Einladungen zu Lesungen und Gesprächen zum Buch an Schulen weitere Ideen, denn die Schulen hatten weiteren Bedarf.


Und ich brachte mein zweites Buch heraus, es heißt *Coisas de índio* (*Indio-Dinge*). Dieses Buch ist nicht literarisch, sondern didaktisch oder paradidaktisch, wie man sagt. Es ist eine Enzyklopädie, die Themen von A bis Z verzeichnet, die mit Indigenen zu tun

é que os indígenas foram considerados brasileiros plenos, com direito a ter escola própria, a ter um sistema de saúde próprio, a ter terra demarcada, efetivamente; poder se organizar politicamente, ter o seu próprio CNPJ, enfim. Antes disso não podiam. Então, se nós pensarmos que tem mudado e muda a uma velocidade pequena, é porque nós estamos vendo isso acontecer apenas há 32 anos.

Mas há 32 anos, foi apenas quando a Constituição foi aprovada. As mudanças mesmo só passaram a acontecer em 92, ou seja, há menos de 30 anos. Se nós imaginarmos que os primeiros professores indígenas que foram para a universidade para serem professores – porque o Estado mudou e começou a exigir que todos os professores brasileiros tivessem um curso superior, inclusive os indígenas, e veio toda uma política de formação de

professores indígenas para atuar nas escolas indígenas – então, os primeiros, digamos, intelectuais indígenas, surgiram há pouco mais de 25 anos. Os primeiros pós-graduados indígenas surgiram há pouco mais de 15 anos.

Ou seja, a literatura indígena surgiu para a gente, se me colocar como referência, embora eu não seja essa referência, mas se me colocar como referência, ano que vem, vai fazer 25 anos que eu lancei o meu primeiro livro. Então, uma literatura voltada para as crianças da cidade, uma literatura escrita por indígenas, só tem 25 anos. Daí para a frente foi todo um movimento crescente na demanda e veio toda uma mudança também de políticas públicas nas áreas normais, não tinham nada a ver com os indígenas, mas quando a política pública atinge todos os brasileiros, atinge também os indígenas.



Der Junge ging zum Ufer des Flusses, der sein Dorf umspült, und hockte sich hin, als er gewahr wurde, dass die Aufregung der vergangenen Nacht sich auch im ruhigen Wasser dieses Verwandten widerspiegelte. Gleichwohl starrte er auf den Fluss und ließ seine Gedanken in eine nahe Vergangenheit zurückkehren, damit sie sein Gedächtnis auffrischen und ihm helfen konnten, zu verstehen, was gerade geschah.

Er erinnerte sich an den Alten Karaíba, der kürzlich an seinem Dorf vorbeigekommen war und beängstigende Dinge gesagt hatte, die bald geschehen würden. So sagte er etwa, dass diese

O jovem foi até a beira do rio que banha sua aldeia e acocorou-se, enquanto percebia que o alvoroço da noite anterior estava refletido também nas calmas águas daquele parente. Mesmo assim, fitou o rio e deixou que seus pensamentos voltassem para um passado próximo, a fim de que refrescassem sua memória e lhe ajudassem a entender o que estava acontecendo.

Lembrou do velho Karaíba, que havia passado por sua aldeia há pouco tempo e tinha dito coisas assustadoras que aconteceriam dentro em breve. Entre elas, disse que aquele mundo

haben. Dieses Buch ist ein Bestseller. Es wurde vor fast 20 Jahren erstmals publiziert, ist bis heute sehr erfolgreich und wird vielfach in Schulen eingesetzt.

Danach habe ich mich noch immer nicht als Autor anerkannt. Das ging erst, nachdem ich ungefähr 20 Bücher publiziert hatte. Da habe ich herausgefunden, dass ich Autor bin. Und weißt du, wie das kam? Wer mich darauf gebracht hat? Es war ein Hotelmitarbeiter. Wenn wir auf Reisen ins Hotel kamen und uns anmeldeten, wurden wir immer gefragt, was wir machen, was unser Beruf ist. Und wenn ich sagte, dass ich Lehrer bin, kam immer als Antwort: „Wie toll, Lehrer. Herr Lehrer hier, Herr Lehrer da.“ Aber eines Tages beschloss ich an dieser Stelle zu sagen, dass ich Schriftsteller bin. Und der junge Mann an der Rezeption schaute mich lange an und fragte: „Was macht ein Schriftstel-


ler? Warum sind Sie Schriftsteller? Schreiben Sie? Aber was schreiben Sie denn?“ Und ich antwortete: „Ich schreibe Bücher.“ Er riss die Augen auf und sagte: „Ich dachte, alle Schriftsteller wären schon tot. Wir lesen ja immer nur Sachen von Toten.“ Und da dachte ich: „Genau das bin ich. Das werde ich ab jetzt als meinen Beruf angeben: Schriftsteller. Dann fangen die Leute an, zu fragen.“

Carola Saavedra: Du engagierst dich auch stark in der Bildung. Wie gestaltet sich deine Arbeit in diesem Bereich? Welche Verbindungen bestehen zwischen der Bildungsarbeit und deinem Schreiben? Gab es in den letzten Jahren signifikante Veränderungen in diesem Bereich, oder eher nicht?

Daniel Munduruku: Ich glaube, es gibt mehrere

A educação brasileira passou por uma transformação imensa e com isso também a questão curricular. Só em 2008 é que o presidente Lula sancionou a lei 11.645, que é a lei que obriga as escolas brasileiras a trabalhar a temática indígena e africana, no contexto do currículo escolar. Ou seja, há 12 anos apenas. Então, essa mudança de mentalidade é lenta. Em 2016, quando deram o golpe na presidente, o Temer assumiu e foi feita toda essa mudança. Já se começou a discutir a derrubada dos direitos indígenas. Entre as discussões que havia, havia também a discussão de tirar a obrigatoriedade da lei 11.645. Ainda é obrigatória hoje, mas essa discussão já existe. Portanto, é a derrubada de direitos indígenas? Não. É o direito da sociedade brasileira de conhecer os povos indígenas. Essas mudanças foram acontecendo, e continuam acontecendo...

E aí, importa dizer isso. Nesse lapso de tempo em que a esquerda comandou o Brasil, houve uma mudança significativa no mercado editorial. O mercado editorial passou a produzir muito mais. Houve uma mudança significativa na compra de livros para as escolas brasileiras. Como havia uma demanda da necessidade de trazer a temática indígena para a sala de aula, por conta da lei, a aquisição de livros com essa temática cresceu assustadoramente. De modo que, a partir de 2008, também houve um crescimento da demanda pela temática indígena e com isso, o surgimento de novos autores indígenas. É claro que isso vem crescendo, mas em 2008 houve um boom. As editoras ficaram enlouquecidas, porque o governo ia lançando editais atrás de editais para a compra de livros e, entre essas compras, tinha livros de autores indígenas ou com a temática indígena especificamente.



allen bekannte Welt enden und alles zerstört werden würde durch das Passieren eines großen Monstrums aus anderen Gefilden.

Er sagte: „Meine Visionen bringen schreckliche Zeichen. Nicht einmal Spuren werden bleiben von unserem Passieren über diese Erde, auf der unsere Eltern gelebt haben. Das Monstrum wird kommen und unser Gedächtnis und unsere Wege zerstören. Alles wird umgestülpt: die Gewässer, das Land, die Tiere, die Pflanzen, die heiligen Orte. Alles.“

Das waren starke Worte, die die Gemeinschaft erschütterten, und viele glaubten, dass der Sturm

conhecido por todos acabaria e tudo seria destruído pela passagem de um grande monstro vindo de outros cantos.

Ele disse: “Minhas visões trazem sinais terríveis. Não sobrarão nem vestígios de nossa passagem sobre esta terra onde nossos pais viveram. O monstro virá e destruirá nossa memória e nossos caminhos. Tudo será revirado: as águas, a terra, os animais, as plantas, os lugares sagrados. Tudo.”

Foram palavras fortes, que abalaram a comunidade, e muitos acreditavam que a

DANIEL MUNDURUKU

Aspekte. Einmal gibt es eine Veränderung in der Mentalität der Leute, die langsam, viel langsamer als notwendig, stattfindet. Erst seit 32 Jahren gelten Indigene als vollwertige brasilianische Bürger, mit tatsächlichem Recht auf eine eigene Schule, ein Gesundheitssystem, eigene Gebiete, mit der Möglichkeit, sich politisch zu organisieren, einer eigenen CNPJ-Identifikationsnummer und so weiter. Vorher war das nicht möglich. Wenn es also aussieht, als würde es sich nur sehr langsam verändern, liegt das auch daran, dass es erst vor 32 Jahren begonnen hat.

Vor 32 Jahren trat zunächst die Verfassung in Kraft. Die tatsächlichen Veränderungen begannen dann eigentlich erst 1992, vor weniger als 30 Jahren. Wenn man sich überlegt, dass damals die ersten Indigenen an der Universität Lehramt studierten – weil der Staat nun von allen Lehrern und Lehrerinnen

in Brasilien ein Studium verlangte, auch von Indigenen, was zu einer Reihe von Ausbildungsprogrammen für indigene Lehrkräfte führte, die an indigenen Schulen lehrten –, dann kommen wir zu dem Schluss, dass die ersten indigenen Intellektuellen vor etwas über 25 Jahren auftauchten. Die ersten Indigenen mit Postgraduierten-Abschluss kamen dann vor etwas über 15 Jahren.


Das heißt, indigene Literatur entstand für uns, wenn man mich als Referenz nimmt, obwohl ich gar keine Referenz bin, aber nehmen wir es einfach mal an, dann habe ich nächstes Jahr vor 25 Jahren mein erstes Buch publiziert. Also ist unsere Literatur für die Stadtkinder, geschrieben von Indigenen, erst 25 Jahre alt. Ab diesem Zeitpunkt nahm die Nachfrage immer mehr zu und es gab auch immer mehr gute politische Maßnahmen in allen Lebensbereichen, die nichts mit Indigenen zu

DANIEL MUNDURUKU

As editoras passaram a produzir muita coisa. Coisas ruins também, inclusive, com relação a essa temática. Mas acho que conseguiram fazer coisas boas e legais. Claro que a editora não estava fazendo isso porque era boazinha, tinha a ver com o mercado, tinha a ver com a necessidade de vender para o Estado brasileiro, que é quem compra livros no Brasil efetivamente. Então, houve um crescimento. Se buscou muito e novos autores foram surgindo. Com isso, a literatura indígena, que até então era considerada inexistente mesmo em âmbito acadêmico, muita gente, muitos professores de letras, sobretudo, diziam que não havia uma literatura indígena, que era impossível haver uma literatura, porque era incompatível ser indígena e ser escritor. Justamente porque vinha dessa ideia de antes, de que o indígena fala; o indígena é um falador, ele não é um escritor.

Peter W. Schulze: Sua obra literária abrange diferentes gêneros, incluindo ficção e história, crônicas e mitos, todos lidando com as muitas faces dos povos indígenas, suas culturas e histórias. Particularmente notável a este respeito me parece *O Karaíba: Uma história do pré-Brasil*, um livro muito importante no qual você descreve de forma fictícia a vida do povo indígena pouco antes da chegada dos portugueses. Pouco se sabe sobre esta vida. Como foi a pesquisa para este livro, como foi o processo de escrita?

Daniel Munduruku: Hoje, por exemplo, "karaíba" é muito usado pelos indígenas para se referir ao homem branco. Em alguns grupos do Xingu, eles chamam de karaí ou karaíba, aos homens brancos. Mas tradicionalmente e historicamente,



der letzten Tage das Zeichen für diese Ereignisse gewesen sei. Perna Solta hatte sein Volk noch nie weinen sehen, außer bei Totentrauer oder Ritualen. Noch nie hatte er starke Krieger verängstigt erlebt. Was würde tatsächlich geschehen? Wären sie auf eine neue Zeit vorbereitet, die morgen begänne?

tempestade dos últimos dias tinha sido o sinal desses acontecimentos. Perna Solta nunca tinha visto seu povo chorar que não fosse por luto ou ritual. Nunca havia presenciado fortes guerreiros amedrontados. O que haveria mesmo de acontecer? Estariam preparados para um tempo novo que começaria amanhã?

DER KARAÍBA
Daniel Munduruku

KARAÍBA
Daniel Munduruku

tun hatten. Wenn aber die Politik alle Brasilianer erreicht, erreicht sie auch die Indigenen.

Das brasilianische Bildungssystem hat sich radikal gewandelt und dadurch auch die Lehrpläne. 2008 führte der Präsident Lula [Luiz Inácio Lula da Silva] das Gesetz Nr. 11.645 ein, das die brasilianischen Schulen dazu verpflichtet, indigene und afrikanische Themen im Lehrplan zu verankern. Das ist erst 12 Jahre her. Diese Veränderung der Mentalität läuft eben langsam. 2016, als gegen Dilma Rousseff geputscht und Temer als Präsident eingesetzt wurde, änderte sich alles. Sogar die Abschaffung der Indigenenrechte wurde diskutiert. Es gab unter anderem die Debatte, ob aus dem Gesetz Nr. 11.645 die Verpflichtung gestrichen werden sollte. Noch ist die Verpflichtung da, aber die Debatte wurde angestoßen. Ist das das Ende der Indigenenrechte? Nein. Die brasilianische Gesellschaft hat das Recht, die indigenen Völker kennenzulernen. Diese Veränderungen gehen allmählich vor sich, aber sie passieren eben doch...

Und deswegen ist es wichtig, es auszusprechen. In dieser Zeit, als die Linke Brasilien regiert hat, hat sich auch der Buchmarkt gewandelt. Es wurden sehr viel mehr Bücher produziert. Es wurden weit mehr Bücher für brasilianische Schulen gekauft. Und da es aufgrund des Gesetzes eine Nachfrage danach gab, das Thema Indigene in die Klassenzimmer zu bringen, wurden unglaublich viele Bücher zum Thema gekauft. So wuchs ab 2008 auch die Nachfrage nach indigenen Themen und folglich gab es auch mehr indigene Autoren. Natürlich wächst der Bereich auch weiter, aber 2008 gab es einen Boom. Die Verlage waren völlig euphorisch, weil die Regierung immer neue Empfehlungslisten für den Bücherkauf herausgab und unter diesen Büchern waren eben auch Bücher von Indigenen oder spezifisch zum Thema.

Die Verlagsproduktion war sehr reichhaltig. Es waren auch schlechte Sachen dabei, auch zum Thema Indigene. Aber im Großen und Ganzen waren es sicher gute Bücher. Natürlich hat der Verlag die Bücher nicht aus Menschenliebe gemacht, es hatte mit dem Markt zu tun, mit dem Kauf durch den brasilianischen Staat, der in Brasilien letztlich die meisten Bücher kauft. Also gab es ein Wachstum, es wurde viel gesucht und

neue Autoren tauchten auf. Und somit boomte die indigene Literatur, die bis dahin praktisch als inexistent gegolten hatte, sogar in akademischen Kreisen. Viele Leute, auch Professoren, vor allem in den Geisteswissenschaften, behaupteten, es gebe keine indigene Literatur, es sei völlig unmöglich, denn indigen zu sein wäre nicht kompatibel damit, Schriftsteller zu sein. Das hängt eben mit diesem Verständnis von früher zusammen, dass Indigene mündlich erzählen, Indigene sind demnach Erzähler, keine Schriftsteller.

Peter W. Schulze: Dein literarisches Schaffen umfasst unterschiedliche Gattungen, darunter Fiktion und Historie, Chroniken und Mythen, die sich allesamt mit den vielen Facetten der indigenen Völker, ihrer Kultur und Geschichte befassen. Besonders bemerkenswert in dieser Hinsicht erscheint mir *O Karaíba: Uma história do pré-Brasil (Der Karaíba: Eine Geschichte Prä-Brasiliens)*, ein sehr bedeutendes Buch, in dem du in fiktionaler Form das Leben der Indigenen kurz vor Ankunft der Portugiesen schilderst. Über dieses Leben weiß man wenig. Wie liefen die Recherchen für dieses Buch, wie gestaltete sich der Schreibprozess?

Daniel Munduruku: Heute wird das Wort „Karaíba“ oft von Indigenen für Weiße benutzt. Einige Gruppen im Xingu nennen die Weißen Karaí oder Karaíba. Historisch und traditionell war der Karaíba eine Figur wie eine Art Prophet. Ein Prophet, der Dinge vorhersagte und der völlig frei durch die Gemeinschaften und Dörfer zog. Wir sprechen vom beginnenden 16. Jahrhundert, aber natürlich auch vorher. Diese Information erschien mir wichtig und von dieser Figur, die überall einkehrte und von nichts aufgehalten wurde, die alle respektierten, weil sie mit den Geistern der Vorfahren kommunizierte, ging ich aus. Das war so etwas wie das Twitter der Himmelswelt: Er kam, gab seine Nachricht zum Besten und ging danach wieder. Wie ein guter Tweet.

Diese Information schien mir sehr interessant, um die Lebensweise der indigenen Gruppen in dieser Zeit, unter diesen Umständen und an diesem Ort bei Ankunft der Europäer zu rekonstruieren. Wie haben sie sich vorbereitet, um diese Gespenster zu empfangen, die kommen würden, wie der

o karaíba era um sujeito, era uma espécie de profeta. Um profeta que vaticinava coisas e que andava e tinha plena liberdade nas aldeias e comunidades. Estamos falando do início do século XVI, mas antes disso também obviamente. Isso me pareceu uma informação importante e, a partir dessa informação, desse camarada que entrava, que não era impedido por nada, que todo o mundo respeitava porque era uma espécie de comunicador dos espíritos ancestrais, como seria hoje o Twitter do mundo celeste; ele vinha, dava a notícia e depois ia embora, como um bom Twitter mesmo.

Essa informação me pareceu muito interessante para tentar reconstituir como é que as populações indígenas, daquela ocasião, nesse período, nesse lugar da chegada dos europeus, como é que eles se prepararam para receber os tais fantasmas que iriam chegar ali, que era o que o Karaíba dizia: “Vão chegar os fantasmas aí.” Então, um fantasma é um espírito diferente, que a gente não conhece. Como é que nós fizemos para nos prepararmos? E em cima dessa informação, eu montei uma ficção. Tendo que ler, tendo que pesquisar e, claro, da minha experiência, da participação numa cultura antiga.

Nas visitas que eu sempre fiz a muitos outros povos e tentando fazer uma costura de tudo, eu fui ambientando essa minha narrativa num período bem anterior, imediatamente anterior, à chegada dos europeus, exatamente para coincidir. A ideia é que coincida mesmo com a chegada ou pelo menos com uma visão de chegada dos europeus. Como eu estou pensando num livro para jovens, eu tenho que colocar, tenho que apimentar um pouco a aventura, para que

também seja atrativo. Daí que algumas dessas questões, que hoje são muito pertinentes e muito tratadas até como pauta identitária muitas vezes, estão presentes naquela narrativa. Está presente a menina que queria ser guerreira, mas que tinha toda uma questão com a tradição, que precisava dela para ser mãe e não para ser guerreira. Tinha um menino que tinha uma deficiência física e que queria ser uma coisa e não podia. A tendência era que ele fosse excluído; no entanto, foi aproveitado de outra maneira.

Tem toda a discussão, entre o velho e o jovem; se o velho está pensando direito ou se não está dando ouvidos para o jovem. Esses conflitos todos e o amor que acontece, as relações humanas que vão acontecendo, elas são coisas que acontecem na vida indígena. Claro, os indígenas são gente também.

É bom que se diga isso. As pessoas às vezes esquecem. Acham que os indígenas são anjos que vivem no planeta. É a ideia romântica, inclusive, que se tem. Eu quis trazer essa parte da humanidade, do ser gente, para a narrativa. Então, acabou resultando numa história muito interessante. Eu tenho até vontade de fazer uma continuação na história, já que o menino que viu as caravelas chegando é quem recebe o mesmo nome do personagem histórico, que depois vai criar a Confederação dos Tamoios. É o Cunhambebe que olha lá e vê os fantasmas chegando. E ele depois crescido, vamos supor, ele vai armar e organizar a resistência contra os fantasmas. Então, quer dizer, a possibilidade de a gente já colocar elementos mais históricos, mais factíveis ali, para dar continuidade a essa história.



DANIEL MUNDURUKU

Karaíba es angekündigt hatte: „Es werden Gespenster kommen.“ Ein Gespenst ist ein anderes Geisterwesen, eines, das wir nicht kennen. Wie haben wir uns damals vorbereitet? Und darum herum habe ich eine fiktive Geschichte geschrieben. Ich musste natürlich viel lesen und recherchieren, auch aus meiner eigenen Erfahrung der Teilhabe an einer alten Kultur habe ich geschöpft.

Durch meine vielen Besuche bei anderen Völkern und im Versuch, das alles zusammenzuweben, habe ich meine Geschichte in einer viel früheren Zeit angelegt, direkt nach der Ankunft der Europäer, damit das genau aufeinandertraf. Ich wollte, dass es genau mit der Ankunft zusammentraf oder wenigstens mit einer Vision von der Ankunft der Europäer. Da es ein Jugendbuch ist, muss ich es spannend machen, ein bisschen mit Abenteuer würzen, damit es auch attraktiv ist. Deswegen werden viele dieser Fragen, die heute so aktuell sind und viel diskutiert werden, oft auch im Kontext von Identität und Identifikation, in dem Buch berührt. Ein Mädchen kommt vor, das Kriegerin werden will, aber mit der Tradition in Konflikt gerät, weil sie als Mutter gebraucht wird und nicht als Kriegerin. Es gibt einen Jungen mit einer körperlichen Behinderung, der etwas werden will und es nicht kann. Er wird beinahe ausgeschlossen, aber dann wird er doch auf andere Weise gebraucht.

Das ganze Spannungsfeld zwischen Alten und Jungen kommt vor. Ob der Alte richtig denkt und ob er den Jungen zuhört oder nicht. All diese Konflikte und die Liebe, die vorkommt, die zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich ergeben, all das geschieht im Leben von Indigenen. Indigene sind schließlich auch Menschen.

Es ist gut, das auszusprechen. Manchmal wird es vergessen. Manche glauben, Indigene seien Engel, die auf der Erde leben. Das ist diese romantische Idee, die viele haben. Ich wollte diesen Aspekt, dass wir Menschen sind, in meine Erzählung einbringen. Es ist eine sehr spannende Geschichte geworden. Ich habe sogar Lust, eine Fortsetzung zu schreiben, zumal der Junge, der die Karavellen ankommen sieht, den gleichen Namen bekommen hat wie die historische Figur, die später die Konföderation der Tamoios gegründet hat: Es ist Cunhambebe, der Ausschau hält und die Gespenster kommen

sieht. Und später, so unterstellt es das Buch, leitet und organisiert er den Widerstand gegen die Gespenster. Das heißt, ich nutze die Möglichkeit, historische, faktische Elemente einzuflechten, um diese Geschichte präsent zu halten.

Carola Saavedra: Indigene Literatur wird in Brasilien heute immer in die Ecke der Kinder- und Jugendliteratur gestellt, Literatur für die Schule, und ihr wird der Platz in der „Hochliteratur“, der Erwachsenenliteratur verweigert. Wie siehst du das?

Daniel Munduruku: Meiner Ansicht nach gab es diesbezüglich einen großen Fortschritt. Natürlich fragen mich die Leute öfter: „Warum stellst du dieses Adjektiv vor die Literatur, dieses ‚indigen‘? Warum nicht einfach nur brasilianische Literatur oder nur Literatur, statt es durch den Begriff indigene Literatur noch zu betonen?“ Meistens antworte ich denjenigen, die mich das fragen, dass nicht ich diesen Begriff gewählt habe und die Bezeichnung dessen, was ich mache, als indigene Literatur, nicht von mir kommt. Ich habe das Indigene nicht erschaffen. Ich habe auch die Literatur nicht erschaffen und nicht die Indigenen. Ich habe einfach angefangen zu schreiben. Und da ich Indigener bin, wurde in meiner Art zu schreiben, in meinem Stil, eine indigene Art der Sprache gefunden, die durch die Erfahrung als Indigener zustande käme, und ab da hieß es, das sei indigene Literatur. Manche Leute, sogar einige indigene Verwandte sagen: „Aber unsere Literatur ist eine eingeborene Literatur.“ Aber es ist doch so: Eingeborene Literatur ist brasilianische Literatur, es gibt keine andere eingeborene Literatur, außer brasilianische Literatur.

Wenn wir also von eingeborener Literatur und brasilianischer Literatur sprechen, ist das für mich dasselbe. Sprechen wir aber von indigener Literatur, dann nehmen wir eine Trennung vor zwischen Literatur, die von nicht-indigenen Autoren produziert wird, und Literatur, die von indigenen Autoren produziert wird. Ich glaube, es ist notwendig, diesen Ort zu markieren. Heute spricht man viel vom Ort des Sprechens. Ich muss gestehen, dass ich das nicht sehr mag. Aber wenn es darum geht, in diesem Sinne, dann ist es doch wichtig, diesen Ort abzustechen, das Territorium, in



Capa do livro de Daniel Munduruku: *O Karaíba. Uma história do pré-Brasil* (2010)
Deckblatt von Daniel Munduruku: *Der Karaíba: Eine Geschichte Prä-Brasiliens* (2010)

Carola Saavedra: A literatura indígena no Brasil, hoje, é sempre colocada nesse lugar da literatura infantojuvenil, literatura infantil, literatura que é para educar, e lhe é negado o lugar da “alta literatura”, da literatura para adultos. Como você vê isso?

Daniel Munduruku: Eu acho que houve um avanço bastante grande nessa compreensão. É claro que as pessoas às vezes me questionam, perguntando: “Por que é que você coloca esse adjetivo aí na literatura, o de ser ‘indígena’? Por que não apenas literatura brasileira ou apenas literatura, em vez de colocar e reforçar a ideia de literatura indígena?”. Eu costumo responder para as pessoas que quem colocou e quem chamou o que eu faço de literatura indígena não fui eu. Eu não criei o indígena. Eu não criei nem a literatura, nem o indígena. Eu apenas comeci a escrever e como eu, sendo um

indígena, as pessoas olhavam para o meu jeito de escrever, para o meu estilo de escrita e identificaram que ali havia uma fala indígena, uma coisa que passa pela experiência de ser indígena e elas passaram a dizer que era uma literatura indígena. Tem gente, que tem até parentes indígenas, que diz: “Mas a nossa literatura, é uma literatura nativa.” Mas é assim, uma literatura nativa é a literatura brasileira, não existe outra literatura nativa que não a literatura brasileira.

Portanto, se nós falarmos de literatura nativa e literatura brasileira, para mim é a mesma coisa. Agora se falarmos de literatura indígena, nós estamos fazendo uma pequena separação entre a literatura produzida por autores não indígenas e a literatura produzida por autores indígenas. Eu entendo que é preciso marcar esse lugar. Hoje, as pessoas falam muito do lugar de fala. Confesso



Ich denke Literatur nicht nur als Schreiben, sondern auch als Art und Weise, indigenes Wissen auszudrücken.



dem wir uns befinden – und sei es nur, damit keine Parallelen gezogen werden zu anderen Texten, die das gleiche Thema bearbeiten, die aber nicht von Indigenen verfasst wurden. José de Alencar zum Beispiel ist offensichtlich kein Indigener, aber er hat auch ein Adjektiv: Indigenistisch, indianistisch. Wenn er dieses Adjektiv bekommen kann, warum kann das, was von Indigenen geschrieben wird, nicht auch diesen, sagen wir Zugehörigkeitsmarker bekommen?

Ich glaube, es ist wichtig, diese Demarkationslinie zu ziehen, um die Personen nicht zu verwechseln. Wie die Demarkation von Land. Wir sprechen von physischem Land, von den Gebieten, die demarkiert werden müssen, aber manchmal müssen wir auch diese Demarkationslinien in der Literatur ziehen, damit die Leute wissen, wer spricht. Und wer spricht, bringt seinen gesamten Werdegang mit, der manchmal Verfolgung beinhaltet und Mord von Oberhäuptern, den Kampf um Gebiete, eine Menge Dinge, die im Schreiben mit neuer Bedeutung aufgeladen werden. Das habe ich in meinem Buch *Crônicas de São Paulo (Crônicas aus São Paulo)* getan. Ich habe die Räume mit neuer Bedeutung belegt, um zu sagen: „Das ist auch mein Gebiet. Dieser Ort gehört auch mir.“ Ich habe mich dort eingeschrieben.

Ich glaube, indem wir diese Literatur schaffen, indem wir diese Literatur produzieren, wollen wir zeigen, dass wir die Welt außerhalb des indigenen Universums beherrschen, dass wir sie verstehen, denn allein das Schreiben ist ja schon nicht indigen. Selbst wenn wir in unserer Sprache schreiben, schreiben wir. Es ist eine Technik, die nicht uns gehört.

Ich denke Literatur nicht nur als Schreiben, sondern auch als Art und Weise, indigenes Wissen auszudrücken. Oralität ist im Grunde auch Literatur. Tanz ist Literatur, weil er strukturiert und als Ritual durchorganisiert ist, wie das Schreiben, wie Literatur. Die traditionellen Gesänge sind Literatur. Die Grafismen sind Literatur, weil es eine Ausdrucksform der Kultur ist. Und wer schreibt, übersetzt diese Dinge. Ich weiß nicht, ob man es Übersetzung nennen kann, aber wir holen etwas von diesem Universum, das die Menschen nicht beherrschen, ins Universum der Literatur. In diesem Sinne glaube ich, dass es sich lohnt, den Begriff indigene Literatur erweitert zu denken: Das heißt, es ist Literatur und sie ist indigen, weil sie von einem Indigenen verfasst wurde, der in seinem Körper eine Reihe anderer Problemstellungen erfahren hat, die nicht nur das Erschaffen einer Fiktion sind, sondern echte Erfahrungen aus dem praktischen Teil des Universums.

Dass wir eine so reichhaltige Literatur für Kinder und Jugendliche haben, hat mit der Geschichte zu tun, die ich erwähnt habe, als 2008 das Gesetz eingeführt wurde, als die Verlage anfangen, solche Geschichten nachzufragen, weil die Regierung viele Bücher kaufen wollte. Die Bücher gehen an Schulen und die Schulen unterrichten Kinder. Also, selbst wenn ich glaube, dass das, was ich schreibe, nicht für Kinder ist...



Eu penso na literatura não apenas como a escrita em si, mas também como as formas indígenas de expressar o seu saber.



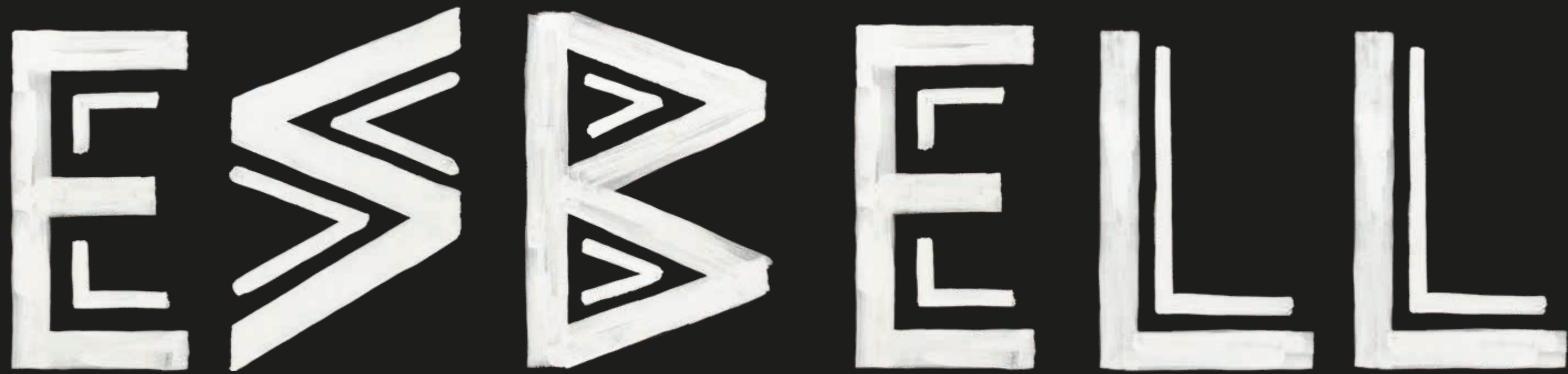
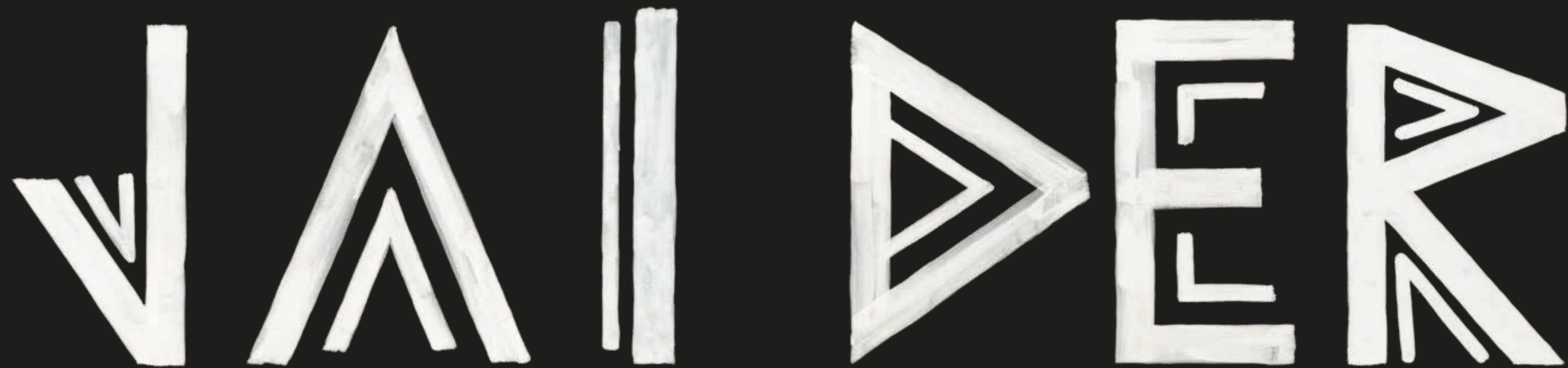
que não gosto muito disso. Mas ao falar isso, nesse sentido, acho que comporta. Demarcar esse lugar, esse território em que nós estamos, até para não fazerem um paralelo entre as outras literaturas escritas sobre a temática indígena, que não são escritas por indígenas. A literatura do José de Alencar, por exemplo, não é indígena obviamente, mas ela tem um adjetivo. Ela é indigenista, indianista. Então, se ele pode receber esse adjetivo, por que é que o que um indígena escreve não pode também ter esse lugar de pertencimento, digamos assim?

Então, eu penso que, para não confundir as pessoas, é importante fazer essa demarcação. Também demarcação de território. Nós falamos do território físico, lá da terra que precisa ser demarcada, mas às vezes a gente precisa também fazer essa demarcação do ponto de vista da narrativa, para que as pessoas saibam quem está falando. E esse “quem é que está falando” traz consigo uma trajetória que às vezes passa por perseguições, passa por assassinatos de lideranças, passa por lutas pela terra, passa por uma porção de coisas que ele ressignifica tudo isso quando escreve. Foi o que eu fiz, no livro das *Crônicas de São Paulo*, foi isso que eu fiz. Eu ressignifiquei os espaços, para dizer: “Esse território também é meu. Esse lugar também é meu.” Eu me coloquei dentro daquilo ali.

Portanto, eu penso que, quando nós fazemos essa literatura, quando nós produzimos essa literatura, nós estamos procurando demonstrar uma compreensão, um domínio desse mundo, desse universo não indígena, porque a escrita é não indígena. Mesmo quem escreve na sua língua, escreveu. Já aprendeu uma técnica que não é sua.

Eu penso na literatura não apenas como a escrita em si, mas também como as formas indígenas de expressar o seu saber. Então, a oralidade, de uma certa forma, é literatura. A dança, é literatura, porque ela tem toda uma organização, ela tem todo um ritual, como a escrita, como a literatura. O canto tradicional é literatura; o grafismo é literatura. Porque é a forma de expressão daquela cultura. E a gente que escreve, faz essa tradução. Não sei se podemos chamar de tradução. Mas nós trazemos um pouco desse universo, que as pessoas não dominam, para esse universo da literatura. Nesse sentido, eu acho que vale a pena pensar no termo “literatura indígena” como um termo ampliado, ou seja, é literatura, é indígena, porque é escrita por um indígena que experimentou, no seu corpo, uma série de questões outras, que não é só uma criação ficcional, mas é uma experimentação mesmo, uma coisa prática do universo mesmo.

O fato de nós termos uma produção de literatura infantojuvenil muito mais ampla, tem a ver com aquela história que eu contei para vocês, de 2008, da criação da lei, das editoras quererem isso porque o governo ia comprar muitos livros. Os livros vão para as escolas e as escolas atendem crianças. Então, embora eu ache que o que eu escrevo não seja para crianças...





↓AIDER
ESBELL

A cosmopolítica da arte
Die Kosmopolitik der Kunst

Jaider Esbell (1979–2021) ist einer der großen Persönlichkeiten indigenen Denkens und Kulturschaffens. Mit seinem Œuvre gelangte indigene Malerei und Plastik in führende Kunstmuseen Brasiliens und der westlichen Welt.

Wie in dem Essay *Makunaima, o meu avô em mim* (*Makunaima, mein Großvater in mir*, 2018) dargelegt, verstand sich Jaider Esbell als Enkel Makunaimas: einer Art Demiurgen und zentrale Entität in der Kosmogonie seines Volkes, den Macuxi. Aus dieser Haltung wird deutlich, wie er sich als Künstler in der Welt positionierte: Jaider Esbell verstand sich vor allem als Aktivist, als Akteur einer indigenen „Kosmopolitik“, der sich bestimmter Techniken, Technologien und Konzepte bediente, um sie zu verwandeln, sie umzuformen in eine Kunst, die zugleich politisch und spirituell ist, indem sie für die Repräsentation indigener Kulturen eintritt – insbesondere der Gemeinschaften in Roraima – und ihre Kosmogonie zum Ausdruck bringt.

Obwohl sich Jaider Esbell in erster Linie der Malerei widmete, war sein Schaffen äußerst vielfältig. Er wirkte nicht nur als bildender Künstler, sondern auch als Essayist und Kurator, Kulturproduzent und Schauspieler, stets als eine Form des Ausdrucks von Widerstand gegen die Marginalisierung indigener Kulturen in Brasilien. Jaider Esbell gehört dem Volk der Macuxi an und wurde in Normandia geboren, einer Region, in der sich heute das indigene Territorium Raposa Serra do Sol befindet. Aufgezogen wurde er als Adoptivsohn von Bernaldina José Pedro, einer bedeutenden Schamanin, Aktivistin und Lehrerin der Macuxi. Jaider Esbell bewegte sich schon früh zwischen den Welten; er erlangte einen Universitätsabschluss in Geografie und übte einen Beruf im öffentlichen Dienst aus, den er jedoch aufgab, um sich ausschließlich der Kunst zu widmen. Im Jahr 2013 eröffnete er in Boa Vista, Roraima, die Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, eine Galerie für zeitgenössische indigene Kunst. In der Galerie gab er indigenen Künstler/innen die Möglichkeit, größere Sichtbarkeit zu erzielen und ihre Werke zu verkaufen. Die Galerie war ein gemeinschaftlicher Raum, in dem kulturelle und künstlerische Zusammenkünfte stattfanden, die auch eine spirituelle Ausrichtung hatten. Generell haben viele Werke von Jaider Esbell einen spirituellen, kosmologischen Charakter und zeugen von der Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner „ancestralidade“, seinem indigenen Erbe. Deutlich wird dies etwa in Werken wie den großformatigen Acrylgemälden *A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade* (*Das Gespräch der intergalaktischen Entitäten zur Entscheidung über die universelle Zukunft der*

Jaider Esbell (1979–2021) é uma das grandes personalidades do pensamento e da criação cultural indígena. Sua obra levou a pintura e a escultura indígenas aos principais museus de arte do Brasil e do mundo ocidental.

◀ Como reivindica em seu ensaio *Makunaima, o meu avô em mim* (2018), Jaider Esbell se coloca como neto de Makunaima: demiurgo e entidade central na cosmogonia macuxi, povo ao qual pertence. A partir desta postura, fica claro o seu posicionamento artístico: Jaider Esbell se via antes de tudo como ativista, ator em uma “cosmopolítica” indígena, a lançar mão de certas técnicas, tecnologias e conceitos para transformá-la, remodelá-la em uma arte ao mesmo tempo política e espiritual, defendendo a representação das culturas indígenas – especialmente as comunidades de Roraima – e expressando sua cosmogonia.

Embora Jaider Esbell tenha se dedicado principalmente à pintura, seu trabalho é extremamente diversificado. Ele trabalhou não apenas como artista visual, mas também como ensaísta e curador, produtor cultural e ator, sempre como expressão da resistência contra a marginalização das culturas indígenas no Brasil. Jaider Esbell pertence ao povo macuxi, nasceu na Normandia, região onde hoje se localiza o território indígena da Raposa Serra do Sol e foi criado como filho adotivo de Bernaldina José Pedro, uma importante ativista e professora macuxi. Jaider Esbell transitou desde cedo entre mundos; obteve um diploma universitário em Geografia e trabalhou como funcionário público, função que abandonou para se dedicar exclusivamente à arte. Em 2013, abriu a Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea, em Boa Vista, Roraima. Na galeria, ele deu aos artistas indígenas a oportunidade de alcançarem maior visibilidade e venderem seus trabalhos. A galeria transformou-se num espaço comunitário onde se realizavam encontros culturais e artísticos que também tinham uma orientação espiritual. Em geral, muitas das obras de Jaider Esbell têm um caráter espiritual, cosmológico e testemunham o compromisso do artista com sua ancestralidade, a herança indígena. Isto se torna claro em trabalhos como as grandes pinturas em acrílico *A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade* (2021) ou *Na terra sem males* (2021). O trabalho de Jaider Esbell, seja como artista, ativista ou curador, sempre teve uma dimensão comunitária, sem com isso perder sua evidente marca pessoal.



Jaider Esbell

Menschheit, 2021) oder *Na terra sem males (Im Land ohne Übel)*, 2021). Das Schaffen von Jaider Esbell, sei es als Künstler, Aktivist oder Kurator, hatte trotz seiner klar erkennbaren persönlichen Handschrift immer eine gemeinschaftliche Dimension.

Jaider Esbell starb 2021, als er bereits zu einer der führenden Stimmen der indigenen Bevölkerung des Landes geworden war und sich als bedeutende Künstlerpersönlichkeit international einen Namen gemacht hatte. So partizipierte er bei der 34. Biennale von São Paulo als Kurator der vielbeachteten Ausstellung *Moquéem_Surari*; ferner waren seine eigenen Werke prominent zu sehen, wie etwa *Entidades (Entitäten)*, 2020). Diese skulpturale Intervention bestand aus zwei je 24 Meter langen kosmischen Schlangen im See des Ibirapuera-Parks – in den Worten des Künstlers „bereit zum Angriff“ auf die sich davor befindliche Statue von Pedro Álvares Cabral, der aus eurozentrischer Sicht als „Entdecker“ Brasiliens gilt. Über seine menschliche Größe hinausgehend, hinterlässt Jaider Esbell mit seinem bedeutenden Werk nicht nur einen gewichtigen Beitrag zur brasilianischen Kunstgeschichte, sondern auch ein symbolisches Vermächtnis für eine Neugestaltung Brasiliens als einem vielfältigeren und gerechteren Land.



Jaider Esbell faleceu em 2021, quando já havia se tornado uma das principais vozes da população indígena no país e havia se destacado internacionalmente como uma importante personalidade artística. Ele participou da 34ª Bienal de São Paulo como curador da exposição *Moquéem_Surari*, onde suas próprias obras também foram expostas com destaque para *Entidades* (2020), uma intervenção escultórica que consistiu em duas cobras cósmicas, cada uma com 24 metros de comprimento, no lago do Parque do Ibirapuera – nas palavras do artista “prontas para atacar” a estátua de Pedro Álvares Cabral, que, na perspectiva eurocêntrica, é considerado o “descobridor” do Brasil. Indo além de sua grandeza humana, o trabalho de Jaider Esbell não só deixa uma importante contribuição para a história da arte brasileira, como também um legado simbólico para repensar o Brasil de modo mais diversificado e justo.

INTERVIEW MIT JAIDER ESBELL

Carola Saavedra: Du bewegst dich zwischen verschiedenen Welten, auf kultureller, künstlerischer, medialer Ebene. Du bist Schriftsteller, bildender Künstler, Kulturschaffender. Wie gestaltet sich die Beziehung zwischen diesen verschiedenen Bereichen, wie sind sie miteinander verbunden und wie entwickelten sie sich in deinem Leben?

Jaider Esbell: Ich habe sehr früh verstanden, dass ich als Künstler im engeren Sinne sehr auf das Gebiet Illustration und Malerei beschränkt sein würde und es mir nicht gelänge, in die anderen Gebiete vorzudringen und das System in all seiner Komplexität zu verstehen. Also habe ich mich auf dieses Abenteuer eingelassen. Ich begann mit kuratorischer Arbeit, Produktion kultureller Projekte, sogar Verkauf, all diese Tätigkeiten im Bereich Kunst, um umfassender und durchschlagender aktiv werden zu können.

Meine Arbeit geht zuerst in Richtung Bildkunst, also Malerei und Zeichnung, danach kommt die Textproduktion. Viele meiner Texte basieren auf meiner eigenen Geschichte, meinen Erlebnissen, den Momenten der frühen Kindheit in den [indigenen] Gemeinschaften, die Erfahrung von Gewalt, die noch nicht lange zurückliegende Kolonisierung, die mein

Volk direkt betraf. All das habe ich verarbeitet, die Beziehung zur katholischen Kirche, danach zur Schule und später die größere Öffnung gegenüber der Welt, meine Reisen in die USA, nach Europa, nach Kanada, die Erweiterung der Verbindungen, auch die Teilnahme an Filmprojekten, eine Arbeit, die mir sehr viel Freude macht.

Das Verständnis von Film als Sprache gefällt mir, ich stand schon vor Kameras. Letztlich ist es eine Rundumarbeit, die all diese Horizonte erreichen will. Ich verstehe, wie das System der Weißen sich in diesem Modell der voneinander getrennten Schächtelchen konkretisiert und wie wir eine ganzheitlichere künstlerische Tätigkeit postulieren können, die sogar auf der eigentlich politischen Ebene begrifflich und konzeptuell im Bereich „Artivismus“² agieren kann.

Peter W. Schulze: Deine vielfältige künstlerische Arbeit umfasst diverse Medien. Obwohl du primär die Bildkünste als Ausdrucksform nutzt, sind auch deine sprachlichen Artikulationen ein elementarer Teil deines Werkes. Deutlich werden darin die konzeptuellen Dimensionen deines ganzheitlichen künstlerischen Schaffens. Spiritualität sowie die

ENTREVISTA COM JAIDER ESBELL

Carola Saavedra: Você transita entre vários mundos, mundos culturais, artísticos, diversas mídias. Você é escritor, artista visual, produtor cultural. Como é a sua relação com essas diferentes artes, como é que elas surgiram na sua vida, e como se interconectam?

Jaider Esbell: Eu entendi muito cedo que, apenas sendo artista propriamente dito, eu ficaria muito restrito à área da ilustração, da pintura, e que não conseguiria muito fluir por essas outras áreas, entender o sistema em sua complexidade. Então eu me aventurei. Comecei a fazer trabalhos de curadoria, trabalhos de produção cultural, trabalhos de *marchand* mesmo, enfim, todas essas atividades relacionadas à arte para poder ficar mais abrangente e com mais potência.

Então o meu trabalho passeia primeiramente pela questão pictórica, com a produção de pintura, de desenho e a produção de textos. Muitos dos meus textos são produções baseadas na minha trajetória, na minha vivência, desse momento de viver a primeira infância com as comunidades, de viver o processo da violência, o processo histórico da colonização recente que afetou diretamente o meu povo. E construí tudo isso, essa relação com

a Igreja Católica, e depois com a escola, e essa abertura maior para o grande mundo, indo para os Estados Unidos, para a Europa, enfim, para o Canadá, ampliando essas conexões, buscando também uma participação no cinema, que é um trabalho que eu gosto de fazer.

Gosto muito da ideia da construção do cinema enquanto linguagem, tenho atuado na frente das câmeras. Então acaba sendo um trabalho de 360 graus, que busca alcançar todos esses horizontes. Entendendo como é que o sistema dos brancos se concretiza nesse modelo das caixinhas separadas e como a gente pode propor uma atuação artística mais integral, chegando até, inclusive, no campo da política propriamente dita, a configurar na palavra e na ideia do “ativismo”.

Peter W. Schulze: Seu trabalho artístico engloba as mais variadas mídias. Embora você use principalmente as artes visuais como forma de expressão, suas articulações linguísticas também são uma parte elementar de seu trabalho. Ali as dimensões conceituais se tornam claras. A espiritualidade e a afirmação de sua identidade cultural são de importância central. Você também





Imagens da série *It was Amazon* (2016), páginas 104, 109, 112 e 115
Bilder der Serie *It was Amazon* (2016), Seiten 104, 109, 112 und 115

Affirmation deiner kulturellen Identität sind in deinem Werk von zentraler Bedeutung. Dabei thematisierst du auch die Relation zwischen der Kultur deines Volkes, den Macuxi, und der brasilianischen Mehrheitsgesellschaft. So etwa in deinem vielbeachteten essayistisch-literarischen Text über Makunaima, der auch Bilder von dir enthält. Was hat es mit deiner Auseinandersetzung mit Makunaima auf sich?

Jaider Esbell: Eine Sache, die mir sehr viel Aufmerksamkeit gebracht hat und eine Möglichkeit war, die Bedeutung der Konzepte Protagonismus (protagonismo) und Bewusstsein (consciência; auch: Gewissen) zu zeigen, war der Text *Makunaima, o meu avô em mim* (*Makunaima, mein Großvater in mir*), den ich für eine anthropologisch-philosophische wissenschaftliche Zeitschrift geschrieben habe. In meinem Beitrag ging es um die Beziehung, die ich

zu Makunaima aufgebaut habe. *Macunaíma* von Mário de Andrade ist ein Klassiker des brasilianischen Modernismus, das Buch wird in acht Jahren hundert, dann ist es ein Jahrhundert alt. Und ich habe im Kontext der Frage, wie ich meine Identität stärken und mich mit dieser großen Welt verbinden kann, die weit vorher erschaffen wurde, einen Text geschrieben. Ich erhebe wieder Anspruch auf diese Geschichte, indem ich behaupte, Makunaima sei tatsächlich mein Großvater. Es geht um Zugehörigkeit, um Familie, darum, was für uns Volk bedeutet und wie diese Beziehungen aus unserer Sicht betrachtet werden.

Ich behaupte, dass der Makunaima vom Buchcover mein Großvater ist. Obwohl er verkleidet ist und geschminkt und ein großes Stück entfernt von unserer Wirklichkeit und als Figur von unserem Ursprung sehr weit weg, ist er dennoch weiterhin

aborda a relação entre a cultura de seu povo, os macuxi, e a sociedade majoritária brasileira. Por exemplo, em seu ensaio literário sobre Makunaima, que também inclui pinturas suas. Você poderia nos falar sobre essa relação entre o seu trabalho e Makunaima?

Jaider Esbell: Então, uma das questões que me deram bastante visibilidade e uma possibilidade de mostrar a importância dessa ideia de protagonismo e consciência foi quando eu escrevi um texto, *Makunaima, o meu avô em mim*, a convite de uma revista de pós-graduação na área de Antropologia e Filosofia, e falei da relação que eu construí, que tenho, com o Makunaima. *Macunaíma*, de Mario de Andrade, é um dos clássicos do Modernismo, enfim, o livro fará cem anos daqui a oito anos, será o seu centenário, e eu, nessa minha pesquisa de fortalecer a minha identidade e buscar conectar com esse grande mundo, que já estava construído, eu faço um texto reivindicatório, dizendo que o Makunaima é, de fato, o meu avô, falando dessas questões de pertencimento, da relação de família, do que significa para a gente um povo, e como essa relação é observada entre a gente.

Eu digo que o Makunaima que está lá na capa do livro é o meu avô. Embora ele tenha sido fantasiado, maquiado e construído de uma forma bastante distante da nossa realidade, da nossa origem, ele continua sendo o nosso avô. Utilizo o fato de que Makunaima já circulava tanto no Brasil, como na própria Alemanha – foi publicado primeiro na Alemanha, em alemão⁶ – com as narrativas do meu avô. A partir daí, começa a inspirar o livro do Mário de Andrade, e volta para o Brasil totalmente ressignificado, mais composto, mais híbrido. Então eu apareço na cena artística reivindicando

isso; uma reivindicação política, também; uma reivindicação ancestral, contemporânea. Então você consegue, de uma certa forma, fazer com que o próprio povo macuxi tenha novamente condição de ter outros reflexos sobre essa história que, no nosso meio, também, continua sendo apagada por conta da cristianização, da evangelização do nosso povo.

É um trabalho muito potente, porque ele vem alimentar, retroalimentar, várias fontes que estavam um pouco desgastadas, vamos usar essa palavra. Tanto a questão do romance que já estava muito estudado, muito saturado e cada vez mais distante de seu local de origem... então eu consigo puxar esses ganchos para a nossa realidade, e tentar, de uma certa forma, reenergizar várias questões.

Porque se o Makunaima sai do nosso povo, vai para a Alemanha e depois volta para o Brasil e cria toda uma teia de estudos, então a gente acaba entendendo isso como um outro território também, que é nosso, porque o nosso avô Makunaima começou a fazer parte, inclusive uma parte central nisso, então é um território nosso que foi construído e que a gente precisa, de uma certa forma, estar usufruindo dele, disso, fazendo parte e buscando ressignificar.

Somente aqui no entorno do Monte Roraima, que é a grande árvore que o Makunaima derrubou há muito tempo, existem vários povos: macuxi,





Es ist eine Figur, die nie erlischt und sich permanent aus sich selbst heraus neu erfindet, die über verschiedene Themen spricht, die das Verständnis von Grenzen und dem Ende überschreiten.



unser Großvater. Ich nutze die Tatsache, dass die Figur Makunaíma schon lange in Brasilien und auch in Deutschland zirkuliert – der erste Text mit den Erzählungen von meinem Großvater wurde in Deutschland und auf Deutsch publiziert³. Von da an inspiriert die Figur das Buch von Mário de Andrade und kehrt mit völlig neuer Bedeutung zurück nach Brasilien, diesmal aus Teilen zusammengesetzt als Hybrid. Und dann tauche ich in der Kunstszene auf und erobere mir das zurück; eine politische Geste und auch eine Rückeroberung aus der Zeit der Ahnen in der Jetzt-Zeit. So gelingt es in gewisser Weise, dass das Volk der Macuxi nun in der Lage ist, eigene Gedanken zu dieser Geschichte zu entwickeln, die auch in unserer Gemeinschaft immer mehr aus dem Gedächtnis verdrängt wird, durch die Christianisierung und Evangelisierung unseres Volkes.

Es ist eine sehr wirkmächtige Arbeit, weil sie vor- und rückwirkend aus verschiedenen Quellen schöpft, einige waren, sagen wir, schon etwas abgegriffen. Für den Roman bedeutet das, dass er vielfach, fast schon zu intensiv untersucht wurde und sich immer weiter von seinem Ursprungsort entfernt hatte. Nun kann ich die Haken wieder in unserer Wirklichkeit verankern und versuchen, einige Fragen mit neuer Energie zu füllen.

Denn wenn Makunaima aus unserem Volk kam, nach Deutschland gegangen ist und danach nach Brasilien zurückkehrte und dabei ein ganzes Netz an Forschungsarbeiten erschaffen hat, dann verstehen wir das auch als ein Territorium, das uns gehört. Denn unser Großvater Makunaima fing hier an, eine Rolle zu spielen. Er spielt sogar

eine zentrale Rolle, folglich handelt es sich um ein Gebiet, das nun existiert und das wir in gewisser Weise brauchen, von ihm zehren und dazugehören, indem wir versuchen, es mit neuer Bedeutung zu füllen.

Allein hier in der Umgebung des Berges Roraima, wo der große Baum ist, den Makunaima vor sehr langer Zeit gefällt hat, leben verschiedene indigene Völker: Macuxi, Wapichana, Taurepang, Ingarikó, Patamona. Und all diese Völker sind die Enkel von Makunaima. Wenn man mit jedem einzelnen spricht, wird jeder die Geschichte in einer etwas anderen Version erzählen, er wird nie die eine Geschichte mit der anderen überbieten wollen, sie ergänzen sich, verbinden sich zu einem gemeinsamen Sinn.

Ich glaube, ein fundamentaler Bestandteil der Geschichte ist genau diese Wiederauferstehung, eine Wieder-Wiederauferstehung, denn in unserer Kosmologie wird Makunaima von den eigenen Geschwistern und Kindern ermordet, in einem Erdloch begraben und danach entschließt er sich, zurückzukehren, sein Leben zurückzuerobern, zurückzukommen, um wieder zu leben und neue Geschichten zu erzählen, die er jenseits des Todes erlebt hat. Darum geht es, es ist eine Figur, die nie erlischt und sich permanent aus sich selbst heraus neu erfindet, die über verschiedene Themen spricht, die das Verständnis von Grenzen und dem Ende überschreiten.

Peter W. Schulze: Du hast vor sieben Jahren eine eigene Galerie für zeitgenössische indigene Kunst

wapichana, taurepang, ingarikó, patamona, e todos esses povos são netos do Makunaima. Caso converse com cada um deles, cada um vai contar uma história de uma versão variada da outra e nunca vai bater, literalmente, uma história com a outra, mas elas se complementam, se comungam e fazem sentido da mesma forma.

Eu acho que uma das partes mais fundamentais é exatamente essa ideia da ressurreição, uma re-ressurreição, pois na nossa cosmologia, o Makunaima é assassinado pelos próprios irmãos e pelos próprios filhos, enterrado num buraco e depois ele decide voltar; tomar sua vida de volta; retornar para viver de novo e contar outras histórias que ele viu além da morte. Então é um pouco isso, é uma figura também que nunca se extingue e se reinventa em si mesmo, falando de várias questões que transpõem a ideia dos limites e dos fins.

Peter W. Schulze: Você criou a sua própria galeria de arte há sete anos, na verdade a primeira galeria no Brasil dedicada exclusivamente à arte indígena contemporânea. Trata-se de um espaço muito importante, também para a visibilidade da arte indígena independente. Como funciona a galeria? Qual é sua experiência como curador e que projetos estão planejados para o futuro?

Jaider Esbell: A galeria era, na verdade, meu estúdio, localizado aqui num dos bairros nobres da cidade. É também uma forma política de dizer que

os indígenas podem sim fazer parte de todos os mundos, inclusive em lugares bem localizados, na cena urbana, porque os indígenas, de um modo geral, acabam participando forçadamente por outras conjunturas da vida suburbana, da periferia das cidades. As nossas periferias, aqui, da capital Boa Vista, são estreitas, repletas de pobres que vêm das aldeias, que abandonam as aldeias, enfim que se mudam para a cidade e não conseguem fazer parte da ideia da cidade e ficam vivendo – sobrevivendo – de forma muito precária nas periferias extremamente pobres e carentes de saneamento e toda a qualidade de vida que se possa imaginar. Então o posicionamento geográfico da galeria, por estar num bairro nobre, de pessoas com poder aquisitivo alto, vem também sinalizar para essa questão, de que é possível e necessário que a gente ocupe todos os campos e que estejamos bastante presentes.

O bairro onde a galeria está localizada se chama Paraviana, fazendo referência a um povo que morava aqui nessa região, nessa beira do rio – é um rio aqui próximo – que era do povo dos Paravilhanas, que foram extintos nos conflitos intertribais, e depois com a colonização. Então é uma forma de lembrar também que nós estamos ocupando esses territórios ancestrais, que essas terras hoje urbanas têm cemitérios, têm corpos ainda presentes, mesmo que na forma de ossadas e restos de utensílios, e artes enterradas. São territórios eternamente ancestrais, e a gente precisa estar ocupando e marcando presença.



É uma figura também que nunca se extingue e se reinventa em si mesmo, falando de várias questões que transpõem a ideia dos limites e dos fins.



gegründet, tatsächlich die erste Galerie in Brasilien, die sich ausschließlich zeitgenössischer indigener Kunst widmet. Die Galerie ist ein sehr wichtiger Raum, insbesondere für die Sichtbarkeit der unabhängigen indigenen Kunst. Wie funktioniert die Galerie? Wie sind deine Erfahrungen als Kurator und welche Projekte sind für die Zukunft geplant?

Jaider Esbell: Die Galerie war tatsächlich mal mein Studio, gelegen in einem der Nobelviertel der Stadt. Das ist auch ein politisches Statement: Indigene können sehr wohl Teil aller Welten sein, sogar an gut gelegenen Orten mitten in der urbanen Szene. Man ist eher gewohnt, dass sich Indigene gezwungenermaßen in anderen Bereichen im suburbanen Leben bewegen, in der Peripherie der Stadt. Unsere Peripherien hier in der Hauptstadt von Roraima, Boa Vista, sind eng, voll mit armen Leuten, die in die Stadt kommen und ihre Dörfer zurücklassen, und denen in der Stadt keine Teilhabe gelingt. Sie überleben in sehr prekären Verhältnissen in den extrem armen Peripherien, haben keine Kanalisation und keine nennenswerte Lebensqualität. Also ist die geografische Lage der Galerie in einem Nobelviertel, wo Menschen mit hoher Kaufkraft leben, auch ein Signal in diese Richtung: Es ist möglich und notwendig, dass wir alle Bereiche besetzen und überall präsent sind.

Das Viertel, wo sich die Galerie befindet, heißt Paraviana, der Name kommt von einem indigenen Volk, das in der Region lebte, am Ufer eines Flusses hier in der Nähe. Im Zuge der intertribalen Konflikte und später durch die Kolonisierung starb das Volk der Paravilhana aus. Der Name ist also eine Art, daran zu erinnern, dass wir diese historischen Gebiete besetzen, dass dort, wo heute die Stadt ist, auch Grabstätten sind, die Körper sind noch da, wenn auch in Form von Gerippen, Utensilienüberresten und vergrabenen Kunstgegenständen. Es sind für immer Gebiete unserer Vorfahren und wir müssen sie besetzen und Präsenz markieren. Deswegen ist die Galerie hier entstanden. Es ist die Idee einer Galerie und damit einer Umgebung, wo ich meine Kunst herstellen und auch Treffen und Versammlungen für Indigene aus der Stadt und, wenn sie kommen wollten, aus den umliegenden Dörfern organisieren konnte. Hier konnten Feste gefeiert werden, wo unsere

Küche, unsere kunsthandwerklichen Fertigkeiten wie Flechten, Töpfern, Weben von Naturfasern, Arbeiten mit Baumwolle, Holz und all die anderen Utensilien, die wir bis heute per Hand herstellen, im Mittelpunkt stehen. Das wollte ich ermöglichen und eine Art Schaufenster erschaffen, wo die Leute eine andere Art des Flanierens, des Fließens und auch der Präsenz erleben konnten.

Hier kommen bzw. kamen – vor der Pandemie – einige Indigene aus verschiedenen Völkern vorbei. Es gibt so viele indigene Völker, die in der Region um den Roraima-Tepui leben, es gibt die offene Savannenlandschaft, Gebirge und Waldregionen, dort leben die Yanomami, Ye'kwana, Waiwai, das ist die Gruppe, die hier im großen Wald lebt, unsere Nachbarn, mit eigenen Sprachenstämmen. Das hier ist also ein Kulturenkessel, ein Treffpunkt, ein Referenzpunkt. Es ist auch ein Verkaufsraum und eine Bibliothek, wo verschiedene indigene Medien und Publikationen von und über Indigene versammelt sind und auch einiges an Kunstmaterial. Wir arbeiten daran, einen Radiosender einzurichten, ein Webradio, damit wir unsere Stimmen weitertragen können und ein etwas vollständigeres Kommunikationsnetz für unsere Interessen erschaffen. Es ist ein experimentelles Labor. Es geht nicht darum, zu einem großen Unternehmen zu werden, einer großen Institution, obwohl ich glaube, es wäre notwendig, dass so eine Einrichtung entsteht, auch um den zahlreichen bombastischen Institutionen der weißen Welt etwas entgegenzusetzen, die unsere Arbeiten nehmen und ihnen einen eigenen Wert zumessen, ihr eigenes Bedeutungsmaß daran anlegen.

Die Rede davon, dass Indigene unerreichbar seien, distanziert, dass sie nicht in Kontakt treten wollten, ist in Wirklichkeit eine Lüge, eine verdrehte Sicht unserer Art der Annäherung. Wir suchen, versuchen, wollen auf die bestmögliche Art und Weise Teil der Welt sein, wollen durch das Eingangstor eintreten, was sehr anders ist als eine kolonisierende Herangehensweise, die alles durch die Hintertür aufbaut und einrichtet: Unsichtbar, nicht offensichtlich und unklar. Das ist eine der interessantesten Funktionen der Galerie, sie ist ein Ort der Rückeroberung und wenn diese zentrale Bedeutung erkannt wird, werden sich die Dinge auch konkretisieren.

Então a galeria nasce aqui. A ideia da galeria era criar esse ambiente onde eu pudesse produzir a minha arte e também promover encontros, reunindo os indígenas urbanos, trazendo indígenas das comunidades que quisessem vir fazer seus festivais, com um enfoque na nossa culinária, nas nossas práticas manuais de fazer arte: trançado, panela de barro, trançado de fibras e palhas, enfim, algodão, madeiras e todos esses outros utensílios que a gente consegue manusear ainda hoje – fazer isso e acabar servindo de uma vitrine onde a gente pudesse experimentar uma outra forma de trânsito de fluxo e também de presença.

Por aqui passam – passavam, antes da pandemia – vários e vários povos. Tanto os povos que moram no entorno do Monte Roraima, uma região de

savana, de campo aberto, montanhas, quanto os povos da floresta, como os próprios yanomamis, ye'kwana, waiwai, a turma que mora aqui na grande floresta, que são nossos vizinhos e que têm troncos linguísticos distintos. Então, fazendo esse caldeirão de promoção cultural, esse encontro mesmo dessas referências. Também é um lugar para se comercializar, e também uma biblioteca, que é um espaço que eu tenho aqui abrigando várias comunicações indígenas e pesquisas sobre indígenas, material de arte. Estamos trabalhando para consolidar uma rádio, uma webrádio, para que a gente consiga ampliar essas vozes e permitir uma espécie de comunicação mais integral para os nossos próprios interesses. É um local, um laboratório experimental. A ideia não é se transformar numa grande empresa, numa grande





A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade (2021)
 Das Gespräch der intergalaktischen Entitäten zur Entscheidung über die universelle Zukunft der Menschheit (2021)

Carola Saavedra: Bei einer wichtigen Ausstellung von dir, *It was Amazon*, nimmst du die Position eines, sagen wir, umweltaktivistischen Künstlers ein. Könntest du das Konzept dieser Ausstellung beschreiben? Wie ist die Verbindung zwischen Kunst und Aktivismus in deiner Arbeit beschaffen?

Jaider Esbell: *It was Amazon* war eine Ausstellung, die ich 2016 zusammengestellt habe, kurz nachdem ich meine Arbeit gekündigt hatte. Ich war ja brasilianischer Staatsbeamter, habe an einem öffentlichen Bewerbungsverfahren teilgenommen und eine Stelle bei Eletrobrás bekommen, bei Eletronorte, dem großen staatlichen Energieversorger im Norden Brasiliens. Auch das war eine Strategie in meinem Leben, so konnte ich in die Stadt kommen, hatte eine Arbeit gefunden und konnte meine Strukturen hier in der Stadt aufbauen, um dann im zweiten Schritt diese Arbeit zu kündigen und meine eigentliche Karriere weiter zu verfolgen.

Es war Teil meiner persönlichen Strategie zur Selbstversorgung. Es gelang mir, mit 19 Jahren bei dem Energieversorger einzusteigen. Dort blieb ich einen guten Teil meiner Jugend und arbeitete strategisch so, dass ich das System von solchen Unternehmen verstand. Ich arbeitete im Bereich Umweltmanagement und ermöglichte auch dort einen Dialog zwischen Unternehmen und indigenen Gemeinschaften. Denn eine Überlandleitung ging direkt durch das Reservat São Marcos, wo auch Macuxi leben. Es gab einen Dialog zwischen dem Unternehmen und den Gemeinschaften und ich habe diesen Dialog unterstützt, mit dafür gesorgt, dass eine Übereinkunft zustande kam. Es war sehr heftig und auch sehr gut für mein persönliches Wachstum, gleichzeitig arbeitete ich für das Unternehmen und führte auch mein linguistisches Projekt weiter, meine eigene Forschung über die Entwicklung meines eigenen Volkes. Ich habe immer versucht, in diesen beiden Bereichen aktiv zu bleiben.

instituição, embora acredite que seja necessário que haja essa constituição, também, para fazer frente a esse monte de instituições grandiosas do mundo branco que pegam os nossos trabalhos e colocam neles os seus próprios valores, suas próprias medidas de importância.

Essa coisa de que os indígenas são inacessíveis, que eles são arredios, que não querem se conectar, acaba sendo uma mentira, acaba sendo uma visão distorcida da nossa aproximação. A gente está buscando, está tentando, querendo fazer parte do mundo, da melhor forma possível, entrando pela porta da frente, o que é muito diferente de uma abordagem colonizadora que vem sempre construindo as coisas e as questões por trás: não são visíveis, não são evidentes e não são claras. É essa uma das funções mais interessantes que a galeria tem, de ser um lugar de reivindicação mesmo e, se as pessoas de fato entenderem a importância, fazer as coisas se concretizarem.

Carola Saavedra: Em uma importante exposição sua, *It was Amazon*, você se coloca, digamos, como um artista ambientalista ativista. Você poderia descrever o conceito desta exposição? Qual é a conexão entre arte e ativismo em seu trabalho?

Jaider Esbell: A *It was Amazon* foi uma exposição que eu montei em 2016, logo depois que eu pedi a minha demissão, lembrando que fui funcionário federal, aqui no Brasil, fiz um concurso público, consegui uma vaga na Eletrobrás, na Eletronorte, que era uma empresa de energia elétrica, uma grande estatal de distribuição de energia. Isso também foi uma estratégia da minha vida, de poder vir para a cidade, conseguir um emprego para construir minha estrutura aqui na cidade, e, num segundo momento, poder abandonar esse emprego, e seguir gerenciando minha própria carreira.

Foi parte do meu plano pessoal e estratégico de autossustentação. Consegui entrar na empresa



Aber sprechen wir von der Ausstellung *It was Amazon*. 2013 habe ich unbezahlten Urlaub beantragt. 2016 habe ich dann gekündigt. In dieser Zeit war ich in den Nordosten gereist. Ich habe in einem Laden in Fortaleza Canson Preto-Papier entdeckt und ein Material, das Posca heißt, womit man auf schwarzem Grund zeichnen kann, und diese Materialien habe ich ausprobiert. Heraus kam die Serie *It was Amazon*. Ich habe sehr schnell 16 Werke innerhalb des Universums aus Ausbeutung, Plünderung und Zerstörung der Amazonas-Region fertiggestellt. Diese Region habe ich durch meine Arbeit im Umweltmanagement des Stromunternehmens aus nächster Nähe kennengelernt. Ich habe diese Zeichnungen gemacht und ihnen einen englischen Titel gegeben, auch als Provokation: *It was Amazon* – es war einmal Amazonien. Ab da fing ich meinen Pilgerweg an. Ich bin mit der Ausstellung unterm Arm oder im Koffer losgezogen und habe sie vorgestellt, damit sie in den brasilianischen

Bundesstaaten wahrgenommen und als Ganzes gezeigt würde.

Vielleicht war es meine Präsenz, meine Stimme und auch die Serie selbst. Ich hatte im Juli 2016 angefangen, sie im Nordosten vorzustellen, besonders im Bundesstaat Maranhão, ein sehr armer und diskriminierter Staat, auch, weil dort viele Menschen in extremer Armut leben. Aber ich habe mir diesen Staat ausgesucht, weil er eine historische Verbindung mit dem Staat Roraima hat, vor allem in der Zeit der sogenannten Descimentos. Das war die Zeit, als die Expeditionstrupps der Bandeirantes⁴ loszogen, um an einem bestimmten Ort Indigene zu fangen, um sie für den Ackerbau zu versklaven. Bei diesen Aktionen wurden viele Indigene von hier, auch Macuxi, nach Pará und Maranhão verschleppt, um in der Landwirtschaft zu arbeiten, als Zwangsarbeiter. Es gibt also Verwandte von uns, die dorthin verschleppt wurden, niemand weiß, ob sie überlebt haben oder ob sie in den Arbeitslagern

com 19 anos. Fiquei em boa parte da minha juventude trabalhando de forma estratégica para entender melhor o sistema das empresas. Lá eu fiz vários trabalhos na área de gestão ambiental, estabelecendo aí, também, um diálogo entre a empresa e as comunidades indígenas, porque a linha de transmissão passava no meio de uma reserva indígena, que também era macuxi, chamada São Marcos. Havia todo um diálogo da empresa com as comunidades e eu acabei de uma certa forma auxiliando nesse diálogo, nesse entendimento entre a empresa e as comunidades. Foi muito forte, foi muito bom para o meu crescimento pessoal, e ao mesmo tempo em que eu estava trabalhando pela empresa, estava também mantendo a minha pesquisa linguística, minha própria pesquisa sobre a minha trajetória com meu próprio povo. Eu sempre busquei manter essas duas questões muito ativas.

Então, a gente está falando da exposição *It was Amazon*. Em 2013, pedi uma licença sem remuneração. Me demiti em 2016. E nessa época eu tinha viajado para o Nordeste. Conheci o canson preto numa loja lá em Fortaleza, e o material chamado posca, que é um material que desenha em superfície preta, e fui fazer o teste do material, e começou a sair a coleção da *It Was Amazon*. Rapidinho eu construí 16 obras dentro desse universo mesmo de exploração e espoliação da Amazônia, essa devastação toda. Acabei conhecendo com mais densidade, por fazer parte da área de meio ambiente da empresa. Fiz esses desenhos e coloquei o título em inglês, também como uma provocação: *It was Amazon – Era uma vez Amazônia*. E aí eu comecei a fazer uma itinerância. Comecei a andar com essa exposição embaixo do braço, dentro da mala, fazendo uma articulação nesses estados brasileiros para que me acolhessem e acolhessem a exposição como uma peça única.

Seria a minha presença, minha voz, e a exposição propriamente dita. Comecei isso em julho de 2016, pelo Nordeste brasileiro, especialmente pelo estado do Maranhão, que é um estado muito pobre e muito discriminado ainda por ser um lugar de pobre, de extrema pobreza, enfim. Mas eu escolhi esse estado porque ele tem uma relação histórica com o estado de Roraima. Porque na época dos “descimentos”, que chamam de descimentos,

quando vinham os bandeirantes a um lugar para pegarem indígenas para serem escravizados nas lavouras, enfim, nos projetos, muitos indígenas daqui, inclusive os macuxis, foram levados para o Pará e para o Maranhão para trabalhos na agricultura, trabalhos forçados. Então há parentes nossos que foram para lá, ninguém sabe se conseguiram sobreviver ou se morreram nos campos de trabalho. E, ao mesmo tempo, numa época posterior, foram trazidos para Roraima muitos maranhenses que vieram para trabalhar nas estradas, abertura de estradas, construir a estrutura para se consolidar uma ideia de Estado.

Então eu terminei o ano, saí do Maranhão, fiquei seis meses viajando sozinho, fazendo essa articulação pelas redes sociais, fazendo toda essa função de promoção cultural e de autopromoção também. E aí o trabalho começou a ter vida própria. Depois viajei para a Europa. Essa é a história narrativa da *It was Amazon*, e muitas pessoas criticaram porque eu tinha colocado em inglês essas informações.

Porque as pessoas têm aquela ideia de nacionalismo e de combater o inglês como língua e tal e eu falei não: no meu caso, eu preciso que essa informação circule cada vez mais e, infelizmente ou felizmente, é o inglês que se comunica mais com o mundo e vai em inglês mesmo. Uma visão mais para fora do que pensar essa ideia do nacionalismo. Então essa é a história, são 16 desenhos assim, no tamanho A5, no tamanho A3, os originais estão comigo, eu fiz umas fotos de alta qualidade, imprimi e levei isso numas placas. Onde eu chegava, o lugar me acolhia. Eu instalava a exposição, fazia rodas de conversas, nisso fazia um ritual. Começava a falar sobre a urgência que é cuidar da Amazônia como a nossa casa comum global mesmo.

Eu saí com o meu próprio dinheiro, não tive financiamento e nem pedi dinheiro de ninguém. Eu vendia os meus desenhos para poder comer e comprar a passagem. As pessoas me abrigavam nas suas casas. Foi uma experiência muito, muito rica. Eu pude entrar um pouco mais na ideia do Brasil periferia. Conheci vários povos indígenas, quilombos, especialmente no Nordeste. Pude ter contato com os remanescentes dos escravos, trocar ideias, fortalecer essas lutas e conhecer, também, muitas periferias urbanas. Então foi um

JAIDER ESBELL

ums Leben kamen. In etwas früherer Zeit kamen viele Menschen aus Maranhão nach Roraima, um Straßen zu bauen, da wurden die Grundsteine zur Konsolidierung des Bundesstaates gelegt.

Also habe ich das Jahr noch gearbeitet und bin dann aus Maranhão weggegangen und sechs Monate lang alleine gereist. Währenddessen habe ich Social Media vielfach als Ausdrucksmittel genutzt und auch viel Öffentlichkeitsarbeit für meine Arbeit und für mich gemacht. Und da hat sich die Serie verselbstständigt. Danach bin ich nach Europa gereist. Das ist die Geschichte von *It Was Amazon*, dabei wurde ich von vielen dafür kritisiert, dass ich alle Informationen auf Englisch aufgeschrieben hatte.

Viele haben diese nationalistische Idee, man müsse das Englische als Sprache bekämpfen, aber ich habe gesagt: Nein. In meinem Fall muss ich dafür sorgen, dass diese Informationen immer weitere Kreise ziehen, und leider oder zum Glück ist das Englische die Sprache, in der man mit der ganzen Welt kommunizieren kann, das geht nur auf Englisch. Das ist der andere Blick, aus diesem Nationalismus hinaus. Das ist also die Geschichte. Es sind 16 Zeichnungen auf A5, A3, die Originale sind bei mir, ich habe sie in hoher Auflösung fotografieren und drucken lassen und hatte sie auf Platten überall dabei, wo ich hinkam und empfangen wurde. Ich baute die Ausstellung auf, es gab Gesprächsrunden und ich führte ein Ritual durch. Ich begann damit, über die Dringlichkeit zu sprechen, mit der der Amazonas als unser gemeinsames globales Zuhause geschützt werden muss.

Ich brachte mein eigenes Geld mit, hatte keine Finanzierung und habe niemanden um Geld gebeten. Ich verkaufte meine Bilder, um essen und reisen zu können. Ich wohnte bei den Leuten zu Hause. Es war eine sehr, sehr bereichernde Erfahrung. Ich lernte ein bisschen mehr über das Verständnis von Brasilien und der Peripherie. Ich lernte einige indigene Völker kennen, Quilombos⁵, besonders im Nordosten. Ich konnte Kontakt zu den Nachfahren der Sklaven knüpfen und mich mit ihnen austauschen, sie bei ihrem Kampf unterstützen und viele urbane Peripherien kennenlernen. Es war also eine Phase tiefen Eintauchens in das Land Brasilien, das ist ja auch ein bisschen der Werde-

gang vieler Künstler, einige beginnen damit, ihren Ursprungsort näher kennenzulernen, ihre eigene Diversität. Einige Autoren haben das gemacht, Mário de Andrade selbst hat es auch so gemacht, wenn man so will. Ich denke, ein Künstler muss das tun, um Gewicht zu bekommen, um die verschiedenen Aspekte der Wirklichkeit in der Tiefe wahrzunehmen und in die Welt der Kunst zu projizieren.

Peter W. Schulze: Einige deiner Werke haben eine aktivistische Ausrichtung, etwa in der deutlichen Positionierung gegen die Zerstörung der Natur. Könntest du die Beziehung zwischen Kunst und Aktivismus in deinem künstlerischen Schaffen erläutern? Auch mit Blick auf deine aktuellen Projekte?

Jaider Esbell: Wir arbeiten gerade zusammen mit dem Schweizer Künstler Willian Mauritz an einem Projekt in der Caatinga, dort fließen Kunst und Aktivismus zusammen. Das künstlerische Vorhaben heißt Passo Gigante (Riesenschritt) und es will eine Reflexion darüber anstoßen, was wir an Spuren für spätere Generationen hinterlassen und was unsere Spuren auf der Welt für die Menschen bedeuten. Ausgehend von diesem Vorhaben konnte ich mich mit ihm über Social Media verabreden, als ich in der Schweiz war, wir trafen uns und er stellte sein Vorhaben vor. Es gefiel mir, ich nahm den Vorschlag mit in die Gemeinschaft und ihnen gefiel es auch. Wir luden ihn ein und fingen in Raposa an, einer Gemeinschaft in der Serra do Sol, und jetzt arbeiten wir daran, es in der Caatinga zu realisieren.

Das Projekt für die Caatinga ist etwas gewagt: Wir möchten eine riesige natürliche Skulptur bauen, die man von oben sehen kann, wir filmen die Skulptur von oben mit einer Drohne. Wir wissen ja von unten nicht, was wir da machen, aber sobald es gefilmt ist, wissen wir, wie es von oben aussieht. Das Projekt, das wir in der Caatinga machen, ist folgendes: Wir pflanzen einen Wald auf einem Gelände in der Größe von 260 Fußballfeldern. Wir kreieren einen Wald mit allen einheimischen Spezies, die wir in der Caatinga bekommen können. Das machen wir dort, wo der Fluss entspringt, um mit diesem Wald die Kraft der Quelle wieder aufleben zu lassen und ein Erbe für viele nachkommende Generationen zu hinterlassen.



momento de profunda imersão no Brasil, que é um pouco também essa trajetória de muitos artistas, de alguns que se lançam para conhecer mais o seu próprio local de origem, a sua diversidade. Vários autores fizeram isso, o próprio Mário de Andrade fez isso de uma certa forma. Acho que um artista precisa fazer isso para ter dimensão, para ter a profundidade das realidades, para poder projetar no mundo artístico.

Peter W. Schulze: Algumas de suas obras têm uma clara orientação ativista, por exemplo, no posicionamento contra a destruição da natureza. Você poderia explicar a relação entre arte e ativismo em seu trabalho artístico? Também com relação aos seus projetos atuais?

Jaider Esbell: A gente está fazendo um projeto, agora, lá na caatinga, que é um projeto que envolve arte e ativismo, em parceria com um artista suíço chamado Willian Mauritz. O projeto tem uma proposta artística chamada Passo

Gigante, que busca provocar uma reflexão sobre o que estamos deixando de rastro para as futuras gerações, e o que os nossos rastros no mundo têm deixado para as pessoas. Partindo disso, quando estava na Suíça, consegui me encontrar com ele em articulação por rede social, me reuni com ele e conheci sua proposta. Gostei, levei a proposta para a comunidade e a comunidade gostou. Convidamos ele, fizemos isso na Raposa, uma comunidade da Serra do Sol, e agora estamos trabalhando para realizar lá na caatinga.

A ideia para a caatinga é mais ousada: basicamente fazer uma escultura orgânica, gigante, que a gente consiga ver lá de cima, filmando com drone a escultura embaixo. A gente não tem ideia, mas quando a gente termina e filma lá de cima, a gente tem uma visão do que a gente fez. Na caatinga vamos fazer isso, plantando uma agrofloresta equivalente a 260 campos de futebol. Vamos construir uma floresta, com todas as espécies nativas que a gente conseguir lá da caatinga. Isso será em volta de uma nascente do rio para poder,

An diesem Projekt sind auch die Universidade Federal Rural de Pernambuco, schwarze Gemeinschaften, indigene Gemeinschaften sowie traditionelle Gemeinschaften wie die Viehhirten beteiligt. Es sind viele Gemeinschaften, die in der Region leben und die sich direkt an diesem Werk beteiligen, das Kunst und Spiritualität verbindet, denn dort arbeiten die Menschen mit der Essenz der Jurema-Pflanze, die genauso potent ist wie Ayahuasca. Man bekommt davon Visionen, wodurch sie den Menschen Orientierung gibt und letztlich die Basis einer Religion ist. Es geht dabei auch immer um die Fragen nach einer umfassenden Maßnahme, die von einem scheinbar verlassenem, armen, kargen und nicht nutzbaren Gebiet wie der Caatinga ausgeht.

Es gibt einige Aktionen, die in diese Richtung gehen und die auch zur Frage der Dekolonisierung führen. Was ist Dekolonisierung denn de facto? Barrieren aufbauen und alle Weißen in ein Flugzeug stecken und nach Europa schicken? Das ist weder machbar noch vorstellbar. Wir müssen diese Schlagwörter mit vernünftigen Praktiken füllen, die Wege eröffnen. Die Leute verstehen machen, dass der Wald, den wir in der Caatinga pflanzen, Kohlenstoff bindet und Sauerstoff freisetzt. Er wird die Welt reinigen und saubere Luft ausstoßen, für die Nordbrasilianer genauso wie für

Japaner, Deutsche, Chinesen, Nordamerikaner. Es geht letztlich darum, zu verstehen, dass die Welt klein ist. Die Distanzen gilt es, durch Praktiken und durch Haltung zu überwinden.

Was wir in der Praxis tun können, ist auf lange Sicht gedacht: Ein Wald, der auf dem Land einer privaten Ranch einer Familie gepflanzt wird und ausgehend davon werden wir dem Konzept von Privateigentum auch neue Bedeutung verleihen. Wir entprivatisieren dieses Land. Verwandeln es in einen öffentlichen Wald, einen internationalen Wald, denn sein Gastausch ist für die ganze Welt. Die Arbeit findet auf geopolitischer Ebene statt mit einem neuen Wertehorizont und einem neuen Verständnis von Eigentum. Das ist sehr bereichernd, denn mit dieser künstlerischen, philosophischen und sogar spirituellen Illustration können wir die Menschen dazu bringen, zu verstehen, dass kleine Aktionen – scheinbar kleine Aktionen – großartig sein können, wenn sie in diesem Feld, dem offenen Feld stattfinden, das die Natur selbst bestellt, das die Sonne erleuchtet, die Sonne, die allen gehört, und wo der Wind die Luft mit sich nimmt, der Wind, der allen gehört. Es geht also um die Erweiterung des Horizonts durch diese Werte.

com essa floresta, devolver a capacidade daquela nascente de jorrar água, conseguindo fazer um legado para muito além da nossa geração.

Isso envolve também a participação da Universidade Federal Rural de Pernambuco, das comunidades quilombolas, comunidades indígenas, comunidades tradicionais como os vaqueiros, enfim, várias outras comunidades que vivem naquela região, para se envolverem diretamente nessa prática que engloba as questões artísticas e a questão espiritual, porque lá a gente está trabalhando com a essência da jurema, que é uma planta de poder, tão poderosa quanto a ayahuasca, que dá visões, que dá orientação para as pessoas, que acaba sendo a base de uma religião também, e envolve todas essas questões: uma política global, a partir de um território aparentemente abandonado, pobre, escasso, e inviável como é a caatinga.

São várias ações que são colocadas nesse sentido, que levam também a discutir a questão da decolonização. O que é a decolonização de fato? Seria criar barreiras e pegar todos os brancos, botar dentro de um avião e mandar pra Europa? Isso é inviável e é inconcebível. Temos que ressignificar essas palavras com práticas sensatas, que abram caminhos. Fazer as pessoas entenderem que a floresta que a gente vai constituir na caatinga irá

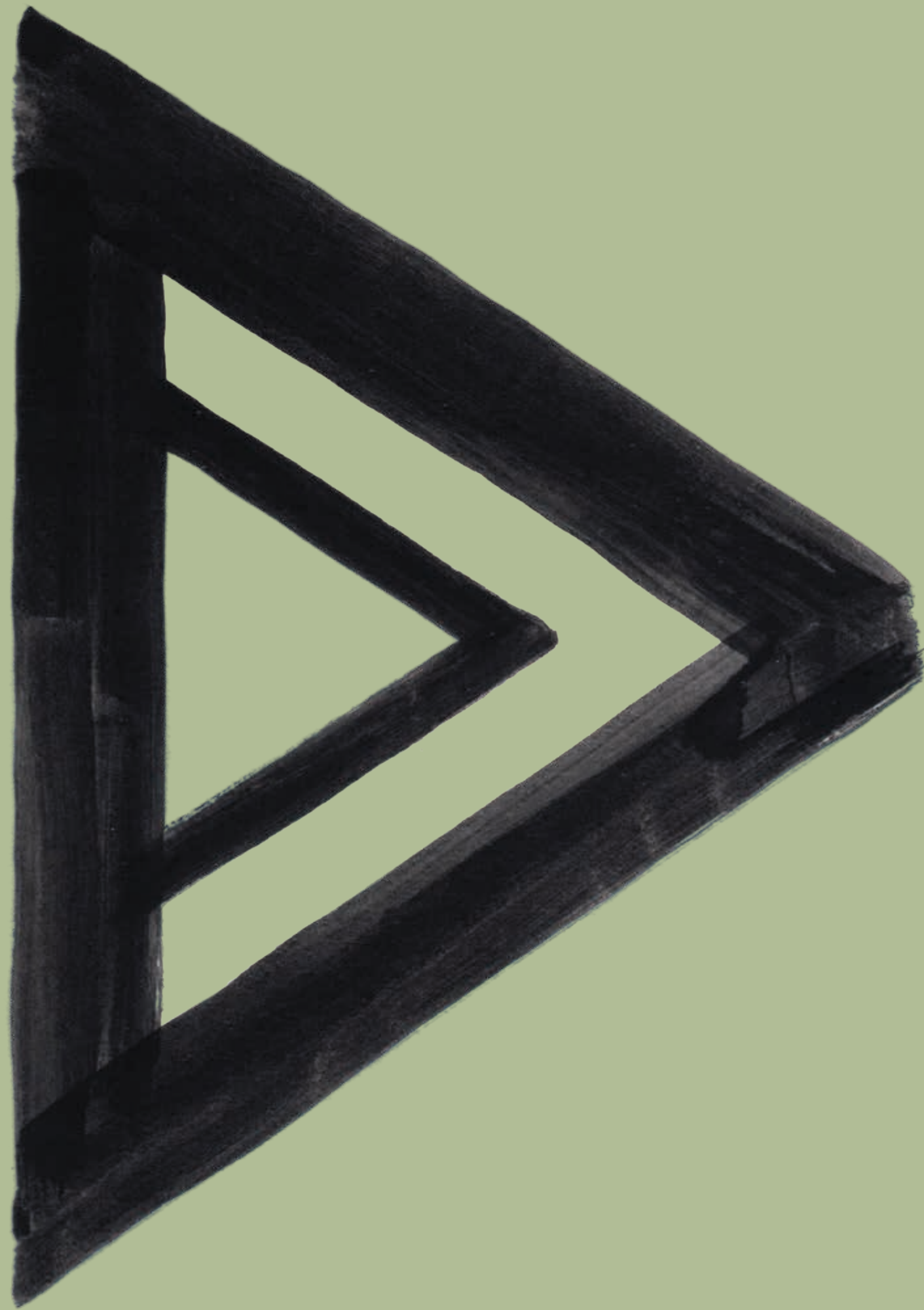
sequestrar carbono e liberar oxigênio. Vai limpar o mundo e liberar ar puro, tanto para os nordestinos quanto para o japonês, alemão, chinês, norte americano, enfim: entender que o mundo é bem pequeno e que essas distâncias todas a gente diminui com práticas, com atitudes.

O que podemos fazer na prática é uma coisa de longo prazo: uma floresta que vai ser constituída dentro de uma fazenda particular de uma família, e, a partir disso, a gente vai poder também dar um outro significado para a ideia de propriedade particular. Iremos desparticularizar essa propriedade. Transformar ela numa floresta pública, numa floresta internacional, pois ela irá sequestrar e liberar gases para o mundo todo. Então trabalha-se num outro ambiente geopolítico, outro horizonte de valores e de sentido de propriedade. É muito rico porque com essa ilustração artística, filosófica, e até mesmo espiritual, conseguiremos fazer as pessoas compreenderem que as pequenas ações – aparentemente pequenas ações – são grandiosas quando colocadas nesse campo, o campo aberto, que a própria natureza que toma conta: o sol que vai iluminar é o sol de todos. O vento que levará o ar é o vento de todos. Então, é fazer essa ampliação desse horizonte, desses valores.



DENILSON

DANNIWA



DENILSON
BANIWA

**O pajé-onça com câmera
de vídeo**

**Der Jaguar-Schamane
mit Videokamera**

Als Künstler spannungsgeladener Gegensätze verbindet Denilson Baniwa in seinem Werk indigene Traditionen und Medientechnologie, Naturverbundenheit und Stadtleben, Spiritualität und künstlerischen Aktivismus.

Hierbei handelt es sich um eine „re-anthropophagische“ Haltung, die nicht mehr der wirkungsmächtigen Anthropophagie des brasilianischen Modernismus der 1920er Jahre entspricht, sondern eine Gegenposition markiert. Im kolonialen Diskurs war den „Indianern“ in Brasilien Anthropophagie bzw. Kannibalismus zugeschrieben worden, um ihnen die Menschlichkeit abzusprechen und damit ihre Unterdrückung zu rechtfertigen. Obwohl die modernistische Kunstbewegung diese stigmatisierende Fremdzuweisung invertierte und als Konzeptmetapher für künstlerische Appropriationen gebrauchte, ging sie nicht weiter auf indigene Kulturen und Lebenswirklichkeiten ein. Bei Denilson Baniwa hingegen manifestiert sich eine doppelte Appropriation, die den Begriff gleichsam zurückerobert, sich mit der Re-Anthropophagie das Konzept (erneut) zu eigen macht.

Ausgestattet mit den Insignien des pajé onça, eines Jaguar-Schamanen, betritt Denilson Baniwa mit seinen Performances und Interventionen das Feld westlicher Kunst, die er sich gleichsam einverleibt, indem er sie mit seinen künstlerischen Praktiken und indigenen Kulturbezügen transformiert. So etwa in der Intervention *Petroglifos na selva de pedra* (*Petroglyphen im Stein-Dschungel*, 2019), in der er Laserbilder auf Gebäude und Denkmäler in São Paulo projiziert, die der Kosmogonie indigener Völker entstammen und daran erinnern, dass sich an der Stelle der Stadt bereits in vorkolonialer Zeit Kulturen befanden, die gleichsam unter dem Beton begraben sind und in der hegemonialen Nationalgeschichte Brasiliens kaum eine Rolle spielen. Zu den künstlerischen Appropriationen Denilson Baniwas zählen auch Werke wie *Gioconda Kunhã* (2019), welches das ikonische Bild der Mona Lisa ironisch mit Insignien indigener Kultur versieht. Oder *Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (*Jaguar-Schamane hackt die 33. Kunstbiennale von São Paulo*, 2018), eine nicht genehmigte Performance bei der titelgebenden Biennale, die neokolonialistische Repräsentationen indigener Völker Lateinamerikas sowie deren Ausschluss aus dem brasilianischen Kunstbetrieb und der internationalen Kunstgeschichtsschreibung anprangert und Teilhabe am öffentlichen Leben einfordert.

Denilson Baniwa wurde 1984 im Dorf Darí am Rio Negro, Amazonas, geboren. Der bildende Künstler, Illustrator, Kurator und Aktivist des Volkes der Baniwa hat ein umfangreiches, vielschichtiges und zunehmend auch international beachtetes Werk geschaffen, für das er 2019 mit dem Prêmio PIPA Online ausgezeichnet wurde, dem wichtigsten Preis für zeitgenössische Kunst in Brasilien. Mit seinem künstlerischen Schaffen ist Denilson Baniwa Teil einer Widerstandsbewegung, die für die Sichtbarkeit indigener Kulturen kämpft. Und zwar nicht nur als Recht auf Repräsentation im künstlerischen Feld, sondern auch innerhalb der Gesellschaft als Ganzes.

Denilson Baniwa é um artista de contrastes tensos, seu trabalho combina tradições indígenas e tecnologia de mídia, natureza e vida da cidade, espiritualidade e ativismo artístico.

Essa é uma atitude “re-anthropofágica” que marca uma contraposição à antropofagia do Modernismo brasileiro dos anos 20. No discurso colonial, a antropofagia ou canibalismo havia sido atribuída aos “índios” para negar-lhes a humanidade e assim justificar sua opressão e extermínio. Embora o movimento artístico modernista tenha invertido esta atribuição estigmatizante e a tenha usado como metáfora conceitual para apropriações artísticas, não tratou propriamente das culturas e realidades indígenas. No trabalho de Denilson Baniwa, com a re-anthropofagia, ocorre o contrário, onde se manifesta numa dupla apropriação que recaptura o conceito e o torna (novamente) seu.

Munido com as insígnias do pajé-onça, Denilson Baniwa entra no campo da arte ocidental em performances e intervenções, estruturas das quais se apodera, transformando-as com suas práticas artísticas e referências culturais indígenas. É o caso da intervenção *Petroglifos na selva de pedra* (2019), na qual ele projeta imagens da cosmogonia dos povos indígenas sobre edifícios e monumentos de São Paulo, lembrando-nos de que essas culturas humanas já estavam presentes no local da cidade nos tempos pré-coloniais, mas que foram enterradas sob o concreto e dificilmente aparecem na história hegemônica do Brasil. As apropriações artísticas de Denilson Baniwa também incluem obras como *Gioconda Kunhã* (2019), que acrescenta insígnias da cultura indígena à imagem icônica da Mona Lisa; ou *Pajé-Onça hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018), uma performance não autorizada que denuncia as representações neocolonialistas dos povos indígenas da América Latina, assim como sua exclusão do mundo artístico e da historiografia artística internacional, exigindo a participação indígena na vida pública.

Denilson Baniwa nasceu em 1984 na aldeia de Darí, no Rio Negro, Amazonas. O artista visual, ilustrador, curador e ativista do povo baniwa criou um extenso corpo de trabalho, multifacetado e cada vez mais reconhecido internacionalmente, pelo qual recebeu o Prêmio PIPA em 2019, o mais importante prêmio de arte contemporânea do Brasil. Com seu trabalho artístico, Denilson Baniwa é parte de um movimento de resistência que luta pela visibilidade das culturas indígenas, não apenas como um direito de representação no campo artístico, mas também dentro da sociedade como um todo.

INTERVIEW MIT DENILSON BANIWA

Peter W. Schulze: Du hast deine Kindheit und Jugend in dem Dorf Darí am Rio Negro im Bundesstaat Amazonas verbracht. Wie war das und wie ist es, zwischen zwei Welten zu leben, der Welt der Baniwa und der des urbanen Brasiliens? Und wie ist deine Beziehung zu der Baniwa-Sprache?

Denilson Baniwa: Es ist ein bisschen kompliziert, darüber zu sprechen, weil ich einer Generation von Baniwas angehöre, die schon sehr viel Kontakt mit der nicht-Baniwa-Welt hatte. Die Generation meiner Eltern war schon wegen der katholischen Missionare sehr nah an dieser anderen Welt. In meiner Generation war sie dann noch viel präsenter. Ich habe tatsächlich eine, sagen wir mal traditionelle brasilianische Schule besucht, eine Salesianer-Schule, und das war mein erster Kontakt mit der Welt außerhalb dessen, was ich kannte. Ich glaube, nicht so sehr wegen der Fächer und allem, sondern vor allem wegen der Literatur. Ich las viel, als ich klein war und lese noch heute.

Beim Lesen entdeckte ich, dass es eine andere Welt gab und andere Dinge, andere Orte, andere Sprachen, einen anderen Typ Mensch. Bücher gaben mir eine gute Vorstellung davon, wie komplex diese Welt ist und gleichzeitig war ich an diesem Ort, umgeben von einer uralten Kultur voller Rituale, Weltwissen, Beziehungen, sozialem Leben. Manchmal wusste ich nicht, wie ich mich dort eingliedern sollte. So zog mich jede dieser Welten mit einer gewissen Kraft an. Ich hatte den Wunsch, das, was ich nicht kannte, was ich nur durch die Bücher wusste, kennenzulernen, und gleichzeitig hatte ich den Wunsch, Teil eines Volkes zu sein, einer Kultur, einer Gemeinschaft.

Es passierte alles auf sehr natürliche Weise. Von klein auf habe ich an der Indigenen-Bewegung teilgenommen, habe andere Dörfer kennengelernt und andere Völker der Region und das hat mich sehr bestärkt in dem Wunsch, noch mehr Baniwa zu werden, um das System der Baniwa, unsere Gemeinschaft zu schützen. Am Rio Negro, jenseits des Baniwa und des Nheengatu habe ich auch andere Sprachen gelernt. Es ist unglaublich, aber am Rio Negro ist die Mehrheit der Menschen zwei- oder dreisprachig. Sie sprechen Baniwa, Nheengatu, Tukano und noch weitere Sprachen.

Carola Saavedra: Könntest du von deinem Werdegang erzählen? Du bist in Brasilien ein anerkannter Künstler, hast unter anderem den PIPA-Preis erhalten, die wichtigste Auszeichnung in den visuellen Künsten. Du bist dabei, auch international bekannt zu werden. Wie gestaltete sich dein Werdegang? Wie gelang es dir, dich als Künstler zu positionieren?

Denilson Baniwa: Diese Position als Künstler, der erst kürzlich eine gewisse Bekanntheit erlangt hat, das ist sehr zufällig passiert, in dem Sinne, dass ich mich gar nicht als Künstler verstanden hatte. Ich hatte auch keine Ahnung von der Welt der Kunst. Ich wusste nicht, wie ein Künstler seine Rechnungen bezahlt beispielsweise. Die Vorstellung von Kunst, die ich hatte, war sehr davon geprägt, was ich in der Schule gelernt hatte, dort am Rio Negro habe ich von Künstlern wie Da Vinci oder Van Gogh gelernt und gelesen. Meine Vorstellung von Kunst war also weit weg von der Realität, ich stellte mir Künstler vor, die entweder verrückt waren oder

ENTREVISTA COM DENILSON BANIWA

Peter W. Schulze: Você passou sua infância e juventude na aldeia Darí no Rio Negro, no Estado do Amazonas. Como foi isso e como é viver entre dois mundos, o mundo dos baniwa e o do Brasil urbano? E qual é a sua relação com a língua baniwa?

Denilson Baniwa: Bom, é um pouco complicado falar, porque eu sou de uma geração de baniwas que já conviveu muito com esse mundo não baniwa. A geração dos meus pais já tinha uma aproximação muito grande, por conta dos missionários católicos. Na minha geração, foi muito mais presente essa vivência. Então, de fato, estudei numa escola tradicional brasileira, digamos assim, uma escola salesiana e foi o meu primeiro contato com o mundo fora do que eu conhecia. Acho que menos pelas matérias e por tudo, mas mais pela literatura, inclusive. Eu li muito quando era criança. Ainda leio.

Lendo, eu fui descobrindo que tinha um outro mundo e outras coisas, outros lugares, que tinha outras línguas, um outro tipo de gente. Os livros me deram uma boa ideia de como é complexo esse mundo e, ao mesmo tempo, nesse lugar, onde tem toda uma cultura ancestral de rituais, de entendimento de mundo, de relacionamentos, da vida social, em alguns momentos, eu fiquei sem saber como me encaixar. De certa maneira, cada um dos mundos me puxava com uma certa força. O desejo de conhecer aquilo que eu não conhecia, que eu só conhecia por meio dos livros e, ao mesmo tempo, esse desejo de ser parte de um povo, de uma cultura, de uma comunidade.

Mas aconteceu tudo de uma forma muito natural.

Desde muito jovem, fui participar do movimento indígena, então fui conhecendo outras aldeias e outros povos da região e isso foi me fortalecendo muito nesse desejo de ser ainda mais baniwa, para proteger todo esse sistema baniwa de sociedade. No Rio Negro, além do baniwa e do nheengatu, acabei também aprendendo outras línguas. É incrível que, no Rio Negro, a maioria das pessoas é bilíngue ou trilingue. Falam baniwa, nheengatu, tukano ou um outro idioma.

Carola Saavedra: Você poderia nos falar sobre sua carreira? Você é um artista reconhecido no Brasil, entre outras coisas, você recebeu o Prêmio PIPA, o prêmio mais importante nas artes visuais. Você está no processo de se tornar conhecido internacionalmente. Como se deu essa trajetória? Quais foram as dificuldades ao se posicionar como artista?

Denilson Baniwa: Esse lugar de artista que acabou tendo um reconhecimento, bem recente, inclusive, aconteceu de uma forma muito acidental, no sentido de que eu não me considerava artista nem nada. Também não entendia esse mundo de arte. Eu não sabia como que um artista pagava as suas contas, por exemplo. A ideia de arte que tinha foi muito o que eu aprendi na escola, lá no Rio Negro ainda, lendo e sabendo sobre artistas, tipo o da Vinci e o van Gogh. Mas a minha ideia de arte era muito distante, muito de um artista que ou era louco ou era muito genial, e que para mim, isso, eu nunca alcançaria. Inclusive, uma das alegrias que eu tive e que fiquei sem acreditar foi quando eu me mudei para o Rio de Janeiro, um





Denilson Baniwa

sehr genial, und das war für mich unerreichbar. Einer meiner Glücksmomente, die ich kaum glauben konnte, war, als ich nach Rio de Janeiro gezogen bin. Eines der ersten Kunstmuseen, die ich besuchte, war das Centro Cultural Banco do Brasil, wo eine Ausstellung zum Impressionismus gezeigt wurde.

Da waren Werke ausgestellt, die ich nur aus Büchern kannte. Ich war begeistert und ging oft ins CCBB. Ich sah Basquiat, Modigliani, einen meiner Lieblingskünstler, Picasso, eine Reihe Künstler, die ich nur aus Büchern kannte und bewunderte und ich dachte immer: „Meine Güte, das CCBB ist unglaublich, es zeigt nur große Künstler. Ich hätte hier nie eine Chance, eine meiner Arbeiten zu zeigen oder mit den Leuten hier ins Gespräch zu kommen.“ Letztes Jahr gab es dann eine Ausstellung, wo einige meiner Arbeiten gezeigt wurden und ich sagte zu mir: „Mein Gott! Ich bin im CCBB. Das ist wirklich unglaublich.“ Denn das CCBB war ein Ort, der für mich immer unerreichbar schien, wo nur Picasso oder Basquiat Platz hatten.

Mein Werdegang war tatsächlich ziemlich zufällig, weil er nicht geplant war und es auch nicht mein

Wunsch war, Künstler zu sein oder in dieser Weise durch meine Arbeit mit der Welt in Dialog zu treten. Vielmehr war ich immer Teil der Indigenen-Bewegung, seit jüngster Kindheit. Meine Haltung kommt eher aus dem Politischen, vom Aktivismus, dem Ausarbeiten von Strategien zum Schutz indigenen Wissens und indigener Gebiete und unserer Kulturen. Ich glaube, das war immer in meinem Kopf. Das war meine Berufung.

Ich habe einige Kurse besucht, einige cursos livres in Rio de Janeiro, ich knüpfte Kontakt zu einer Kunstprofessorin in einem Atelier, wo ich sehr viel von ihr lernen konnte. Aber es war immer so eine Sache für mich. Ich habe mir nie ausgemalt, dass eines Tages jemand außerhalb meines engeren Kreises etwas von mir sehen würde und es interessant finden könnte. Ich wurde auf einige Veranstaltungen hingewiesen, Vorträge an Universitäten, einen Kongress, wo sich Wissenschaftler trafen, die zur Kunst in ganz Brasilien forschten, das war in Campinas an der Unicamp. Ich ging hin, um zu provozieren. Dort waren hunderte brasilianische Kunstwissenschaftler, von Professoren bis zu Studierenden, die gerade erst an die Uni gekommen waren. Es war ein Kongress, wo jeder seine Artikel

dos primeiros museus de arte que eu visitei foi o Centro Cultural Banco do Brasil e estava tendo uma exposição sobre Impressionismo. Então, eram obras que eu tinha visto em livros só. Eu vi e fiquei encantado. Eu voltava com muita frequência ao CCBB. Eu vi Basquiat, vi Modigliani, que é o meu artista favorito, vi Picasso, vi inúmeros artistas que eu só conhecia e admirava por livros e eu sempre pensava assim: “Nossa, o CCBB é incrível, só traz esses artistas maravilhosos. Eu nunca teria chance sequer de aqui mostrar algum trabalho, nem de conversar com as pessoas daqui.” No ano passado, teve a exposição que tinha trabalhos meus e eu fiquei: “Meu Deus! Estou no CCBB. Caramba, que incrível.” Porque o CCBB era realmente um lugar que eu achava inacessível para mim, em que só o Picasso e o Basquiat estariam.

Mas a minha trajetória, na verdade, foi muito nesse sentido acidental, porque não foi planejada e também não era um desejo meu ser artista, nem estar trabalhando para me comunicar com o mundo dessa maneira. Como eu disse, eu sempre fui do movimento indígena desde muito criança. A minha atuação é muito mais nesse lado de político, de ação e de ativismo, de criar estratégias para proteção dos conhecimentos e dos territórios indígenas, da cultura indígena e acho que essa sempre foi, na minha cabeça, a minha vocação de vida.

Fiz alguns cursos, entrei em alguns cursos livres, no Rio de Janeiro tive acesso a uma professora de artes e a um ateliê onde eu pude aprender muito, mas sempre foi uma coisa muito para mim mesmo. Eu nunca imaginei que algum dia alguém fora do meu círculo familiar veria um trabalho meu e acharia que era interessante. Eles me indicaram para algumas outras coisas, para falas em universidades e para um congresso que reunia pesquisadores de arte brasileira do Brasil inteiro, que aconteceu em Campinas, na Unicamp. Eu fui lá e fiz uma provocação. Tinha centenas de pesquisadores de arte no Brasil, desde professores a alunos e estudantes que acabaram de entrar na universidade. Era um congresso em que cada um apresentava os seus artigos e seus livros. O auditório estava lotado. Tem esse vídeo no YouTube, que o congresso disponibilizou.

Com o auditório lotado, fiz uma provocação para todo o mundo: “A gente no Brasil vai continuar discutindo artistas ocidentais para sempre, tentando destrinchar toda essa arte ocidental para sempre, ou a gente vai olhar para o que está acontecendo no Brasil atual, onde tem toda uma cena se criando e tem artistas que precisam ser olhados, porque acham que tem muita coisa a ser dita nisso?” Eu sei que ninguém ia dar bola ali para mim, porque eu não era ninguém ali, no meio de tanta gente importante, mas acabou que algumas pessoas se interessaram pelo tema e começaram a conversar comigo, os professores e as pessoas que queriam entender melhor o que é que eu estava querendo falar.

Peter W. Schulze: Você utiliza meios e técnicas muito diferentes, desde artes visuais tradicionais até trabalhos em vídeo e projeções a laser, os quais você emprega com grande maestria. Estas obras têm sua própria assinatura artística e desafiam categorizações comuns. Como você escolheu utilizar meios e formas de expressão tão diversos?

Denilson Baniwa: Tudo isso é resultado de todo esse trânsito que eu faço entre esses mundos. Acho que eu acabei aprendendo um pouco sobre esse mundo baniwa, onde existem essas coisas materiais, físicas e coisas metafísicas ou invisíveis, que a gente não vê a olho nu e que precisa de treinamento, ou de elementos que façam a gente se transportar para esse mundo e, ao mesmo tempo, viver nesse mundo moderno não baniwa, que é muito material. Outra coisa também, é que no Brasil, muita gente acredita que, quando o índio domina uma técnica ou um equipamento, ele deixa de ser índio, porque está a usar a televisão, o celular, ou o computador e eu gosto de brincar muito com isso, porque eu considero tudo um grande trabalho que usa diversos suportes e, nesses suportes, eu tento trazer esse conhecimento ancestral para o mundo moderno, técnico, esse mundo que vive nas cidades.

Carola Saavedra: No quadro *ReAntropofagia*, você coloca a cabeça do Mário de Andrade numa

DENILSON BANIWA

und Bücher vorstellte. Die Hörsäle waren rappellvoll. Es gibt ein Video auf YouTube, das die Organisatoren online gestellt haben.

Bei vollem Hörsaal habe ich also meine Provokation eingebracht: „Wollen wir in Brasilien für immer westliche Künstler erforschen und versuchen, die ganze westliche Kunst auseinanderzunehmen oder sollten wir nicht endlich auf das schauen, was gerade in Brasilien passiert, wo eine lebendige Szene gerade dabei ist, zu entstehen und wo es Künstler gibt, die beachtet werden müssten, weil sie sehr viel dazu zu sagen haben, was gerade passiert?“ Ich wusste, dass mich niemand beachten würde, weil ich dort niemand war, mitten unter den wichtigen Leuten. Aber letztlich haben sich doch einige für das Thema interessiert und wir sind ins Gespräch gekommen, einige Professoren und Leute, die besser verstehen wollten, was ich sagte.

Peter W. Schulze: Du nutzt sehr unterschiedliche Medien und Techniken, von traditionellen Bildkünsten bis hin zu Videoarbeiten und Laserprojektionen, die du allesamt mit großer Meisterschaft einsetzt. Diese Werke weisen deine ganz eigene künstlerische Handschrift auf und widersetzen sich gängigen Kategorisierungen. Wie kommt es, dass du so diverse Medien und Ausdrucksformen verwendest?

Denilson Baniwa: All das ist das Ergebnis meines Wechsels zwischen diesen Welten. Ich glaube, ich habe am Ende etwas über die Baniwa-Welt gelernt, wo es materielle Dinge gibt, physische Dinge, aber auch Metaphysisches oder Unsichtbares, das wir nicht mit bloßem Auge sehen können und wozu man Training braucht oder etwas, das uns in diese unsichtbare Welt transportiert, während wir gleichzeitig in dieser modernen nicht-Baniwa-Welt in Brasilien leben, die die materielle Welt ist. Ein anderer Aspekt ist, dass in Brasilien viele Leute glauben, wenn ein „Indio“ eine Technik beherrscht oder ein Gerät bedienen kann, ist er kein „Indio“ mehr, weil er einen Fernseher oder ein Smartphone oder einen Computer benutzt. Damit spiele ich gerne, denn für mich ist das alles ein großes Projekt, das sich auf verschiedene Säulen stützt und in Form dieser Säulen versuche ich, das alte Wissen in die moderne, technische Welt zu tragen, diese Welt der Städte.

Carola Saavedra: Auf dem Bild *ReAntropofagia* setzt du den Kopf von Mário de Andrade auf ein Tablett neben das Buch *Macunaíma*. Dieses Bild ist ganz wunderbar. Könntest du ein bisschen über das Konzept der Re-Anthropophagie sprechen? Und wie dieser Dialog mit Mário de Andrades Werk zustande kommt? Jaider Esbell spricht auch von Makunaima in Opposition zu *Macunaíma* von Mário de Andrade.

Denilson Baniwa: Dieses Bild habe ich nur einmal gezeigt, bei der ersten Ausstellung, die ich kuratiert habe. Ich wollte diese indigene Serie zeigen, die *ReAntropofagia* heißt. Als ich das Bild gemalt habe, habe ich an die Feier zum hundertjährigen Bestehen der modernen Kunst in Brasilien gedacht und an Mário de Andrade und seine Figur Macunaíma. Und einige derjenigen, die das Bild sahen, haben gesagt: „Aber du hast den Kopf von Mário de Andrade abgeschnitten und Macunaíma ist ein Schwarzer. Dir gefällt das Buch wohl nicht. Du machst Mário de Andrade schlecht.“ Und ich erwiderte: „Das ist es nicht. Immer mit der Ruhe. Das ist zwar auch auf dem Bild, aber das ist es nicht.“

Zunächst ist mir klar, dass man nur das isst, was einem schmeckt. Man bereitet eine Mahlzeit aus den Zutaten zu, die man mag. Manchmal isst man auch etwas, was einem nicht schmeckt, aus Verpflichtung oder aufgrund ärztlicher Empfehlung oder um jemanden zu erfreuen. Manchmal isst man etwas, was einem nicht schmeckt, aber generell isst man eher das, was man mag. Aus der Nahrung schöpft man Kraft, genauso wie aus den Dingen, die man bewundert oder mag. Es geht in diese Richtung.

Ich glaube, dieses Bild ist nicht so sehr eine Kritik an Mário de Andrade und seinem Buch *Macunaíma*, sondern ein Versuch, das Buch fortzuführen, die Debatte über Anthropophagie weiter zu führen. Ich glaube, dass Mário de Andrade nicht nur wegen des Buchs, sondern aufgrund aller Dinge, die er gemacht hat, eine gute Übersetzung indigenen Denkens hinbekommen hat; mit den Gesetzen der Anthropophagen, mit Schriften zu diesen und anderen Themen, mit dem Buch *Macunaíma*. Es ist ihm gelungen, indigenes Denken in die Stadt zu transportieren. Er spricht ja auch vom Wald als



ReAntropofagia (2018)
ReAntropofagia (2018)

bandeja com *Macunaíma*, o livro. Esse quadro é maravilhoso. Você poderia falar um pouco desse conceito, a re-anthropofagia? E como é esse diálogo com a obra do Mário de Andrade? O Jaider Esbell fala em Makunaima, em oposição ao *Macunaíma* do Mário de Andrade.

Denilson Baniwa: Esse quadro eu só mostrei uma vez, na primeira exposição em que fui curador e eu queria mostrar essa produção indígena, que

se chamou de *ReAntropofagia*. Eu fiz o quadro pensando na comemoração dos cem anos da arte moderna no Brasil e no Mário de Andrade, do *Macunaíma*. E algumas pessoas que o viram ficaram assim: “Mas você cortou a cabeça do Mário de Andrade e o *Macunaíma* é uma pessoa negra. Você não gosta do livro. Você está falando mal do Mário de Andrade.” E a minha resposta foi: “Não é isso. Calma aí. Não é isso. Tem isso também, mas não é isso.”



Arqueiro Digital (2017)
Digitaler Bogenschütze (2017)

Schule, von offenen Schulen, Park-Schulen, von Architektur, von einem bestimmten Denken.

Nur ist er leider verstorben und jeder hat jetzt eine eigene Sicht auf all das, auch auf die eigenen Verfälschungen und Aneignungen. Und viele, die nicht einmal Zugang zu Mário de Andrades gesamtem Werk hatten und vielleicht nicht einmal *Macunaíma* gelesen haben, haben ein sehr falsches Verständnis von Anthropophagie. Sie verstehen Anthropophagie sogar als Kannibalismus oder so etwas, als wäre Anthropophagie nur das. Nein, es gibt darüber hinaus Sinnstiftung durch das Ritual, das Rituelle. Wenn ich *ReAnthropophagie* betreibe, hat dieser Name zwei Bedeutungen: erstens steht das „re“ für wiederaufnehmen, wiederbeleben, reanimieren und zweitens für die Transformation.

ReAnthropophagie ist also so, als wäre die Anthropophagie mit Mário de Andrade gestorben, das ganze anthropophagische Denken wäre mit ihm gegangen – das moderne anthropophagische Denken in der Kunst und nicht das der Tupinambá – das Denken der Anthropophagie in der Kunst wäre mit Mário gestorben und ich käme jetzt und

wollte dieses Denken wiederbeleben, um es ausgehend von heute neu zu diskutieren. Indem ich den Kopf von Mário und Macunaíma aus dem Film vermischt auf ein Tablett lege, sage ich: „Ich präsentiere hier diesen Teller, in diesem Kopf steckt viel Indigenes, viel indigenes Denken, aber es ist trotz allem eine nicht-indigene Person. Vieles davon ist verloren gegangen. Also, lasst uns dieses Gericht essen, das viel mit indigenen Erinnerungen zu tun hat, und sehen, ob wir diese Energie nutzen können oder nicht.“

Denkt man über dieses Konzept der Anthropophagie in der brasilianischen Kunst nach, stellt man fest, dass es selbst viel zu tun hat mit dem Kopieren anderer, europäischer Denkweisen aus der gleichen Zeit. Vor allem aus Frankreich, aus der französischen Kunst. Also denke ich, dass *Macunaíma* auch viel mit französischen und europäischen und ein bisschen mit kolonialen Gewürzen zu tun hatte. Und ich stelle eben Gewürze zur Disposition, die nach meinem Verständnis indigene Gewürze sind. Da ist der traditionelle Mais der Guarani und aller indigenen Gebiete der Amerikas, da ist Urucum und Pfeffer. Also ist dieser Begriff und die Kunst

DENILSON BANIWA

Primeiro, eu entendo que a gente só come o que a gente gosta. Ali se prepara uma refeição com os ingredientes que a gente gosta. Algumas vezes a gente até come coisas que não gosta, por alguma obrigação, por alguma recomendação médica ou para agradar alguém. Às vezes, você come alguma coisa que você não gosta, mas, no geral, a gente come o que a gente gosta. Recebe a energia da comida, de coisas que a gente admira ou gosta. Começa por aí.

Acho que esse quadro, muito mais do que uma crítica ao Mário de Andrade e ao livro *Macunaíma*, é uma tentativa de continuar o livro, continuar a discussão sobre a antropofagia. Eu penso que o Mário, não só pelo livro, mas por todo o conjunto de coisas que ele fez, conseguiu uma boa tradução do pensamento indígena, com as leis do antropófago, com os escritos, com outros escritos, com o livro *Macunaíma*. Ele conseguiu trazer um pensamento indígena para a cidade, inclusive, quando ele fala da floresta como escola, das escolas abertas, dos parques escola, de uma arquitetura, de um pensamento.

Só que ele morreu e aí cada um tem as suas próprias visões sobre isso, inclusive, as suas próprias deturpações e apropriações sobre isso. E muita gente que nem teve acesso ao trabalho do Mário como um todo e talvez nem tenha lido o livro do *Macunaíma* tem um pensamento sobre antropofagia muito errado. Inclusive colocando antropofagia no sentido do canibalismo e tal, como se a antropofagia fosse só essa parte. Mas não, tem esse sentido de ritual e de ritualístico, para além disso. Quando eu faço o *ReAnthropofagia*, tem dois sentidos esse nome, esse primeiro de “re”, de resgatar, de reativar, de reanimar e também de transformar.

Então, a *ReAnthropofagia*, é como se a antropofagia tivesse morrido com o Mário, o pensamento antropofágico tivesse morrido com ele – o pensamento antropofágico moderno, da arte e não o dos tupinambás – o pensamento da antropofagia da arte tivesse morrido com o Mário e agora eu quisesse reviver esse pensamento, para a gente discutir a partir de hoje. Então, quando eu coloco a cabeça do Mário e do Macunaíma do filme, mescladas numa bandeja, eu quero dizer: “Estou aqui apresentando este prato, que tem muita coisa indígena dentro dessa cabeça, desse pensamento indígena, mas ainda continua sendo uma pessoa que não é indígena. Muita coisa se perdeu nesse pensamento aí. Então, vamos comer esse prato que tem essas memórias indígenas e ver o que a gente aproveita dessa energia ou não.”

Pensando também sobre esse pensamento da antropofagia da arte brasileira, tem muito de cópia, de outros pensamentos da Europa, da época. Principalmente franceses e de todo o movimento francês na arte. Então eu penso que o *Macunaíma* também teve muito de temperos franceses, de temperos europeus e um pouco coloniais. E aí eu coloco à disposição temperos que eu entendo que são temperos indígenas. Tem o milho tradicional guarani de todo esse território indígena das Américas, tem o urucum e a pimenta. Então esse pensamento da antropofagia da arte do Mário está muito europeu, vamos temperar com coisas brasileiras. Vamos nos alimentar disso e ver o que sai daí.





Meine Kritik richtet sich immer gegen das System, das diese Art des kolonialen Denkens hervorbringt, ohne dass es die Leute überhaupt merken, ganz beiläufig im Alltag.



der Anthropophagie von Mário de Andrade sehr europäisch und wir würzen ihn mit brasilianischen Dingen. Essen wir davon und schauen, was dabei herauskommt.

Diese ganze Arbeit war wohldurchdacht. Ich habe lange nachgedacht, jahrelang, seitdem ich *Macunaíma* in der Schule gelesen hatte. Der Stil des Bildes entspricht einem Stillleben, mit geometrischem Schema und allem. Das ist die Idee dahinter, westliche Techniken mit indigenem Gedankengut zu vermischen, wie Mário de Andrade es auch getan hat, nur dass es jetzt ein Indigener ist, der das tut und sagt: „Schau, ich verstehe diese europäischen Techniken und das Denken dahinter sehr gut, weil ich das erlebt habe und weiter erlebe, aber ich verstehe auch diese andere Seite, die indigene Seite, weil ich Indigener bin.“

Carola Saavedra: Bei der Performance *Hackeando a Bienal de São Paulo* (Die Biennale von São Paulo hacken) setzt du die Figur des Jaguar-Pajé bzw. Jaguar-Medizinmanns ein, der auch in anderen deiner Performances vorkommt, um Kritik an dem Bild des Indigenen als Produkt zu üben, der für den Kunstmarkt als Produkt genutzt wird und keine Subjektivität besitzt. Könntest du über diese Performance sprechen? Wie kam es zu der Idee und wie haben die Leute reagiert?

Denilson Baniwa: Viele Leute glauben, ich hätte die Künstlerin angegriffen, aber das ist nicht so, auf gar keinen Fall. Zufällig war diese Künstlerin zu der Zeit dort, aber es ist nicht die Person, die mich interessiert. Meine Kritik bezog sich nie auf bestimmte Künstler, ich möchte das sehr deutlich

sagen. Damals wusste ich gar nicht, wer diese Künstlerin ist, mit ihr hat es also nichts zu tun.

Mário de Andrade selbst zum Beispiel, er hatte sehr gute Absichten, aber weil er die Welt der Indigenen nicht verstand, hat er sich in vielen Punkten geirrt. Viele Künstler haben die besten Absichten, aber weil sie mit einem kolonialen Denken aufgewachsen sind, wenn auch unabsichtlich und ohne es zu verstehen, reproduzieren sie schließlich diese Logik. Und vielleicht geht es gar nicht darum, Schuld zuzuweisen, denn auch das ist kompliziert. Ich möchte jedenfalls sehr deutlich machen, dass ich nichts gegen die Künstlerin hatte oder gegen ihre Arbeit. Meine Kritik richtet sich immer gegen das System, das diese Art des kolonialen Denkens hervorbringt, ohne dass es die Leute überhaupt merken, ganz beiläufig im Alltag. Manchmal glauben die Leute, dass sie etwas unglaublich Gutes machen, das den Indigenen helfen wird, aber die Wirklichkeit sieht ganz anders aus.

Aber zurück zum Ablauf der Performance. Die Debatte darüber, wie wichtig die indigenen Völker der ganzen Welt für die Entwicklung der Kunst und sogar das Nachdenken über die Kunst waren, hatte schon begonnen. Denkt man an Picasso oder Modigliani, der mein Lieblingskünstler ist, und daran, wie die afrikanischen Masken sein Denken verändert haben. Genauso bei Picasso, der auch mit der Kunst alter Völker aus Japan und China arbeitete.

Die Diskussion darüber, wie wichtig diese Gruppen waren für die Entwicklung der Kunstwissenschaft und auch für die handwerkliche Seite der Kunst, lief zwischen den Leuten, indigenen Künstlern und anderen Indigenen. Aber Indigene waren eben nie



Minha questão sempre foi em relação ao sistema que cria esses pensamentos coloniais e a gente nem percebe no dia a dia.



Tudo nesse trabalho foi bem pensado. Eu fiquei muito tempo pensando, anos e anos, desde quando eu li o *Macunaíma* na escola. O próprio estilo de pintura foi escolhido de natureza morta, de um esquema matemático e tudo. Então ele foi justamente pensado nesse juntamento de técnicas ocidentais com um pensamento indígena, como o Mário de Andrade fez, só que agora um indígena está fazendo isso de dizer: “Olha, eu compreendo muito bem a técnica e o pensamento europeu, porque eu vivi isso e vivo isso, mas também eu compreendo todo esse outro lado indígena, porque eu sou indígena.”

Carola Saavedra: Na performance *Hackeando a Bienal de São Paulo*, você, incorporando o personagem do Pajé-Onça (que aparece em outras performances suas), faz uma crítica à ideia da imagem do indígena como um produto, que é usado por esse mercado da arte, esse produto que não tem subjetividade. Você poderia falar sobre essa performance, como surgiu a ideia e qual foi a reação das pessoas?

Denilson Baniwa: Muita gente acha que eu ataquei a artista e não, não é isso, de jeito nenhum. Por acaso era a artista que estava lá, mas não, não é a artista que me interessa. As minhas questões nunca foram com artistas específicos, eu quero que fique bem claro isso. Na hora eu nem sabia quem era a artista, então não tem nada a ver.

O próprio Mário de Andrade, por exemplo. O Mário de Andrade teve uma ótima intenção, mas por não entender esse mundo indígena, ele acabou errando em muitas coisas. Então muitos artistas

têm uma intenção maravilhosa, mas que por terem sido criados num pensamento colonial, mesmo sem querer, sem entender e sem perceber isso, acabam reproduzindo essa lógica. E que talvez não seja nem questão de culpar ou não culpar, porque isso também é complexo. Mas quero deixar bem claro isso, que não tinha nada contra a artista, nem contra o trabalho em si. Minha questão sempre foi em relação ao sistema que cria esses pensamentos coloniais e a gente nem percebe no dia a dia, e que, às vezes, a gente acha que está fazendo uma coisa muito incrível, que vai ajudar os indígenas e na realidade não é bem assim.

Voltando à coisa prática da performance, já era um debate que a gente estava tendo sobre como os povos originários do mundo inteiro foram importantíssimos para o desenvolvimento da arte no mundo, inclusive para o pensamento da arte. Se a gente pensa em Picasso e Modigliani, que é o meu artista favorito, como as máscaras dos povos africanos modificaram o pensamento de Modigliani, assim como Picasso, que também trabalhava com a arte dos povos originários do Japão e da China.

Já havia uma discussão entre a gente, artistas indígenas e outros indígenas, sobre como essas populações foram importantes para a construção de um pensamento da arte e também da manufatura e dos suportes para a arte. Mas nunca estiveram, de fato, dentro do pensamento das artes. Sempre foram elementos dentro de trabalhos de outros artistas, ou de outros pensamentos, mas nunca ativos e nunca coautores da coisa.

E, na Bienal, como muita coisa na minha vida, foi muito accidental. Eu fui visitar uma amiga na Bienal.



Yaguaretê (2014)
Yaguaretê (2014)

einbezogen in das Nachdenken über die Kunst. Es waren immer Elemente in Arbeiten anderer Künstler oder anderer Theorien, aber nie waren Indigene aktive Koautoren.

Das auf der Biennale war, wie vieles in meinem Leben, sehr zufällig. Ich habe eine Freundin auf der Biennale getroffen. Sie war in São Paulo und wir verabredeten uns auf der Biennale. Ich habe mich sehr gefreut, weil bei der letzten Biennale Ailton Krenak dabei war und sagte, dass bei der nächsten Biennale bestimmt weitere Indigene teilnehmen würden. Also dachte ich: „Dort findet sich bestimmt der eine oder andere Indigene.“ Und als ich ankam, war kein einziger da. Da war ich sehr enttäuscht. Und auch wütend. Wegen der riesigen Fotos, es ergab für mich überhaupt keinen Sinn, dass sie da

waren. Es waren Stützsäulen für ein bestimmtes Denken, das nichts mit diesen Indigenen zu tun hatte. Und da sagte ich: „Ich muss etwas tun.“ Ich dachte daran, einen Text zu schreiben, aber ich glaube, dafür war ich zu wütend. Ich schlief in dieser Nacht wütend. Und ich wachte auf als Gast bei einem befreundeten Ehepaar in São Paulo. Ich war bei Jaider Esbell, in diesem Haus hier. Ich war nach São Paulo gekommen, um mit Jaider zusammen eine Gesprächsrunde in der Casa do Povo zu veranstalten. Wir waren also unter Freunden und ich sagte: „Leute, ich gehe auf die Biennale und Sorge für einen Skandal.“ Und alle fragten: „Wieso das denn?“ Und ich erwiderte: „Ich werde das nicht so stehen lassen. Ich werde nicht still daneben stehen. Ich werde in dieser Sache nicht brav sein. Das hat mich sehr wütend

► DENILSON BANIIWA

Ela estava em São Paulo e a gente marcou de se encontrar na Bienal. Eu fiquei muito animado, porque na última Bienal, o Ailton Krenak participou da Bienal e ele falou que vai ter outros indígenas aqui, na próxima Bienal. Então, eu pensei: “Deve ter algum indígena lá.” E aí eu cheguei e não tinha nenhum indígena lá. Eu fiquei muito decepcionado. E chateado também. Porque eu vi as fotos gigantescas de lá e que para mim não fazia nenhum sentido estarem ali. Eram suportes para um pensamento que não tinha nada a ver com aqueles indígenas. E aí, eu falei: “Tenho que fazer alguma coisa.” Eu pensei em escrever um texto e acho que fiquei chateado demais. Eu dormi chateado naquela noite. Eu acordei e eu estava na casa de uns amigos em São Paulo. Eu estava com o Jaider Esbell, inclusive, nessa casa. Tinha ido para São Paulo para fazer uma roda de conversa na Casa do Povo, eu e o Jaider. A gente estava na casa desses amigos e eu falei: “Gente, eu vou para a Bienal e vou fazer um escândalo lá.” Aí, todo o mundo: “Mas como assim?”. Eu falei: “Não vou deixar isso barato. Não vou ficar sossegado. Eu não vou ficar comportado nisso. Isso me deixou muito chateado e eu preciso falar. Eu acho que escrever ou gravar um vídeo não vai ser suficiente para dizer o quanto eu estou querendo que as pessoas olhem para a gente, olhem para isso e pensem sobre isso.”

E aí tem essa história do pajé-onça, nos baniwa, que é essa pessoa que dedicou a vida inteira a conhecer o Cosmos. Ele chega num determinado momento da vida em que ele tem acesso aos

deuses da criação. Esse pajé volta para a Terra e começa a partilhar esses conhecimentos que aprendeu nesse mundo desses seres cosmológicos e tudo. Acho que não foi nem um pensamento no sentido de planejar, mas foi uma coisa de, se o pajé-onça traz esse conhecimento do cosmos para compartilhar com todo mundo e provoca mil discussões, mil pensamentos, sobre que mundo é esse em que a gente vive, então, faz todo sentido ele ir à Bienal e falar assim: “Olha, esses meus parentes que estão aqui gravados em imagem, eles têm história. Tiveram uma vida, têm história, talvez tenham ainda netos, bisnetos, trinotos vivos, que guardem esse DNA e que aqui, eles não são nada, são só papel e pigmento. Parece que a história foi apagada e só ficou a imagem.”

Aí a gente chamou outros amigos, uma amiga fotógrafa e dois amigos do audiovisual que me acompanharam. Foi engraçado porque eu pensei: “Vai dar muita confusão. Vou ser preso.” E foi interessante para mim também porque – nossa, como são complexas as coisas – no momento em que eu estava vestido de pajé-onça, que estava transformado em pajé-onça e estava no momento da performance, me protegeu de muitas maneiras isso. Tem a simbologia do pajé-onça, de se transformar em onça, que é uma apropriação espiritual do mundo baniwa, uma apropriação física também do mundo baniwa, mas a arte, a performance, ela me protegeu, por exemplo, de ser preso na hora. Porque os seguranças da Bienal estavam todos ao redor e querendo impedir as pessoas de filmar e de fotografar e perguntando:



gemacht und ich muss etwas dazu sagen. Etwas zu schreiben oder ein Video aufzunehmen wird nicht ausreichen, es wird nicht genug sein, um auszudrücken, wie sehr ich mir wünsche, dass die Leute uns endlich anschauen, dass die Leute das sehen und darüber nachdenken.“

Bei den Baniwa gibt es ja diesen Jaguar-Pajé, das ist die Person, die das ganze Leben darauf verwendet, den Kosmos kennenzulernen. Er kommt zu einer bestimmten Zeit des Lebens, in der er Zugang zu den Göttern der Schöpfung hat. Dieser Pajé kehrt zurück auf die Erde und beginnt, das Wissen zu teilen, das er in der Welt der kosmischen Wesen erlernt hat. Ich glaube, bei mir war es keine geplante Überlegung, sondern so etwas wie, wenn der Jaguar-Pajé dieses Wissen aus dem Kosmos mitbringt, um es mit allen zu teilen und tausend Debatten auslöst, tausend Gedanken darüber, in welcher Welt wir leben, dann ist es nur folgerichtig, auf die Biennale zu gehen und zu sagen: „Schaut mal, das sind meine Verwandten, die hier aufgenommen wurden, sie haben eine Geschichte. Sie hatten ein Leben, haben eine Geschichte, vielleicht leben ihre Enkel noch, ihre Urenkel, Ururenkel, mit den gleichen Genen und hier sind sie nichts, sie sind nur Papier und Druckerfarbe. Es ist, als wäre ihre Geschichte ausgelöscht worden und es gäbe nur noch das Bild.“

Wir haben also ein paar Freunde angerufen, eine befreundete Fotografin und Bild- und Tongestalter, die mich begleitet haben. Es war witzig, weil ich dachte: „Das wird ein Chaos. Bestimmt werde ich festgenommen.“ Für mich war es interessant, weil – meine Güte, wie kompliziert die Dinge sind – in dem Moment, als ich als Jaguar-Pajé gekleidet war, als ich in den Jaguar-Pajé verwandelt war und mitten in der Performance, da hat mich das auf viele Arten beschützt. Es gibt diese Symbolik des Jaguar-Pajé, dass man sich in einen Jaguar verwandelt, das ist eine spirituelle Aneignung aus der Welt der Baniwa, und auch eine physische Aneignung der Welt der Baniwa, aber die Kunst, die Performance hat mich in dem Moment davor beschützt, festgenommen zu werden. Weil die Sicherheitsleute der Biennale alle um mich herum versuchten, die Leute am Filmen und Fotografieren zu hindern und sich fragten: „Wer ist das?“, aber sie konnten mich nicht berühren, weil ich mitten in

der Performance war und die Performance, den künstlerischen Akt nicht unterbrechen konnte.

Ich fand das unglaublich und sehr verrückt. Sie konnten mich erst aufhalten und vernehmen, als die Performance beendet war.

Die Performance des Jaguar-Pajé beginnt am Monumento às Bandeiras (Flaggen-Denkmal). Ich weiß nicht, ob das im Video zu sehen ist, aber ich singe beim Flaggen-Denkmal. Ich singe und tanze und provoziere dabei dieses Aufeinanderprallen, ich gehe an der Statue von Pedro Álvares Cabral vorbei, die vor dem Flaggen-Denkmal steht, zwischen den Bandeirantes und der Biennale. Ich durchlaufe diesen ganzen Parcours, vorbei am Oca-Gebäude (Anm. d. Übs: Oca ist eine indigene Rundhütte) von Oscar Niemeyer, am MAM [Museu de Arte Moderna] und dann gehe ich hinein zur Biennale. Auf diesem Weg komme ich auch durch den Ibirapuera-Park und pflücke Blumen.

Als ich zur Biennale komme, habe ich einen kleinen Blumenstrauß in den Händen. Und da, wo ich indigene Spuren, Überreste finde, bringe ich eine Blume dar, in Trauer und Respekt für dieses indigene Volk oder diese indigene Person. Darum ging es, die Erinnerung an diejenigen zu ehren, die dort unsichtbar waren. Wie gesagt, es ist keine Kritik an der Künstlerin oder an der Biennale, weil ich verstehe, dass Künstler auf diese Weise arbeiten, einige bewusst, andere unbewusst. Die Biennale selbst ist das Produkt eines viel größeren Systems, das an dieser Stelle sehr wohl räuberisch und kolonial ist und das die Menschen, die mit Kunst arbeiten, oft durchdringt. Das bestimmt, wer schreibt, wer kuratiert, wer Künstler ist. Es ist also eine Kritik an dem System Kunst, an dem manipulierenden und transformierenden System, das zerstört und aufbaut. Aber es ist ein System, das uns alle durchdringt.

Peter W. Schulze: In deinem Werk finden sich kritische Reflektionen zum Feld der Kunst und ihren neokolonialen Ausschlussmechanismen. Zugleich kreierst du Kunst für den öffentlichen Raum, sodass du indigene Kultur sichtbar machst. Ich denke an Arbeiten wie *Petróglifos na selva de pedra* (Petroglyphen im Steinwald), immense

“Quem é?“, mas não podiam me tocar, porque eu estava no momento da performance e não podia parar a performance, o ato da arte.

Eu achei isso incrível e muito louco. Só puderam me parar e me questionar quando finalizei a performance.

Aliás, a performance do pajé-onça começa no Monumento às Bandeiras. Não sei se tem isso no vídeo, eu canto no Monumento às Bandeiras. Eu canto e danço provocando esse embate, passo pela estátua do Pedro Álvares Cabral, que tem logo em frente ao Monumento às Bandeiras, entre os bandeirantes e a Bienal. Ando por todo aquele percurso, passo pela Oca, do Niemeyer, passo pelo MAM e aí sim, eu vou para a Bienal, eu entro na Bienal. Nesse percurso todo passo pelo Parque Ibirapuera, colhendo flores.

Quando eu chego na Bienal, tenho um mini buquê de flores. E aí, onde eu vejo índices indígenas, resquícios indígenas, eu ofereço uma flor, em luto e respeito a esse povo, ou a essa pessoa indígena. Então era prestando essa homenagem à memória daqueles que estavam invisíveis ali. Como eu disse, não é uma crítica à artista, nem à Bienal, porque eu entendo que os artistas trabalhem dessa maneira, alguns consciente e outros inconscientemente. A própria Bienal é produto de um sistema muito maior, de um sistema que aí sim, é predatório, colonial e tudo, que muitas vezes transpassa quem são essas pessoas que trabalham na arte. Quem escreve, quem faz curadoria, quem é o artista. Então, é uma crítica ao sistema da arte, ao sistema que manipula e que transforma, que destrói e que constrói. Mas é um sistema que transpassa, todos nós, inclusive.

Peter W. Schulze: Em seu trabalho se encontram reflexões críticas sobre o campo da arte e seus mecanismos neocoloniais de exclusão. Ao mesmo tempo, você cria arte para o espaço público com o qual você torna visível a cultura indígena. Estou pensando em obras como *Petróglifos na selva de pedra*, imensas projeções a laser em fachadas de arranha-céus. Ou murais, como a pintura dos mitos baniwa na fachada da Fundação Itaú Cultural na Avenida Paulista. Você poderia elucidar estas





Laser-Projektionen auf Hochhausfassaden. Oder Wandgemälde, Murale, wie das Gemälde der Baniwa-Mythen auf der Fassade der Kulturstiftung Itaú Cultural in der Avenida Paulista. Könntest du diese Dimensionen deines Schaffens erläutern? Welche Funktion hat der öffentliche Raum in deiner künstlerischen Arbeit?

Denilson Baniwa: Was diese Arbeit im Stadtraum betrifft, glaube ich, da steckt ein bisschen vom Jaguar-Pajé drin, der eine Erinnerung in die Stadt bringt, die die Stadt versucht hat auszulöschen. Ich habe neulich ein Video gesehen, das hieß *Entre Rios (Zwischen Flüssen)*, das die Geschichte der Gründung der Stadt São Paulo erzählt. Es beginnt mit einer indigenen Siedlung an einem strategischen Ort. Die Indigenen haben schon immer die besten Orte ausgewählt, um ihre Dörfer zu bauen, in der Nähe von Flüssen und in erreichbarer Nähe anderer Dörfer. Und es geht damit weiter, dass diese Flüsse, die Versorgungsbasis von São Paulo, im Lauf der Zeit versandeten und zu Abwasserkanälen und toten Flüssen wurden.

Das geschah durch einige Schichten Zement und Beton auf den Erinnerungen dieses Gebietes und der Menschen, die hier gelebt haben. Bis eine Stadt entstand, die eine visuelle Kopie US-amerikanischer Städte ist und ein nicht sehr brasilianisches Gedankengut repräsentiert, im Rhythmus, im visuellen Erscheinungsbild. Gewissermaßen haben Beton und Stahl die alten Erinnerungen, die Erinnerungen aus der Zeit des Jaguar-Pajé,

der dort lebte, begraben. Das Mural am Itaú Cultural fasst das, was ich im Stadtraum mache, ganz gut zusammen. Dort habe ich geschrieben, dass alles sichtbar wird, wenn wir die Schlacke abtragen, was gebaut wurde, abtragen. Beim Schmieden von Werkzeugen ist Schlacke das, was beim Schmelzen von Eisen oder Stahl zurückbleibt und was abgeschabt werden muss, damit das reine Metall zum Vorschein kommt. Wenn man zum Beispiel ein Messer schmiedet oder ein Schwert. Der Stahl wird rot und die Schlacke bleibt zurück, sie muss abgeschabt werden, um das darunterliegende reine Metall freizulegen. Es waren also mehrere Schichten Schlacke, Reste von verschiedenen Prozessen und Verschmutzungen, die damit endeten, dass das Denken der Stadt auch sehr verpestet wurde.

Wie die Luft und die Straßen ist das Denken derjenigen, die in der Stadt leben, verschmutzt, voller Partikel, die weggeschabt werden müssen, all diese Verunreinigungen, diese Reste sind zu nichts nützlich. Wenn man all das abträgt, kommen die alten Erinnerungen zum Vorschein. Wenn ich ein Wandbild in der Stadt mache, ist es, als würde ich eine Schicht abtragen. Ich denke es nicht als neue Schicht, die ich aufbringe, sondern als Abtragen einer Schicht, unter der die Erinnerungen auftauchen. Mein Ziel, wenn man das bei meinen Stadtinterventionen so nennen kann, ist es, die Erinnerungen wieder an die Oberfläche zu holen. Die alten Geschichten zu erzählen.

dimensionen de seu trabalho? Qual é a função do espaço público em seu trabalho artístico?

Denilson Baniwa: Sobre esse trabalho da urbanidade, acho que ainda é um pouco do pajé-onça trazendo para a cidade uma memória que a cidade tentou apagar. Eu estava vendo no outro dia um vídeo, chamado *Entre Rios*, que conta a história da formação da cidade de São Paulo. Começa num aldeamento indígena, que é um lugar estratégico, porque os indígenas já escolhiam os melhores lugares para construir as suas aldeias, próximos a rios e a trânsito com outras aldeias e que ao longo do tempo esses rios, que eram base do sustento de São Paulo, foram assoreados e acabaram virando valas de esgoto e rios mortos.

Tudo isso foram várias camadas de cimento e concreto em cima de memórias desse território e das pessoas que viviam nesse território, até a gente chegar numa cidade que são cópias visuais de cidades americanas e de um pensamento não muito brasileiro, pelo ritmo e pela própria visualidade da coisa. De certa maneira, todo esse concreto e ferro soterraram memórias antigas, memórias do tempo do pajé-onça que vivia ali. Esse do Itaú Cultural acho que resume muito o que eu faço no espaço urbano. Eu escrevi lá que tudo vai ser mostrado quando a gente raspar as escórias de tudo o que a gente construiu. Na ação de forjar ferramentas, escórias são aquelas coisas que vão ficando grudadas no ferro ou no

aço, que precisam de ser raspadas para que o aço apareça, quando se forja uma faca, por exemplo, ou uma espada. O aço vai queimando, vão ficando as escórias que você precisa raspar, para polir e mostrar o aço limpo que está embaixo. Então, foram várias camadas e várias escórias de vários resíduos e poluidores de tudo e acabou que o pensamento da cidade ficou muito poluído também.

Assim como o ar e as ruas, o pensamento de quem mora na cidade está muito poluído, muito cheio de coisa e que precisa de ir raspando todas essas poluições, esses restos que não servem para nada. E aí vão aparecer essas memórias antigas. Quando eu faço mural na cidade é como se eu estivesse raspando uma camada. Eu não penso como uma fixação de uma nova camada, mas como uma raspagem de uma camada, para aparecem essas memórias. O meu objetivo, se é que eu posso chamar de objetivo quando eu faço essas intervenções urbanas, é de trazer essas memórias à tona. De contar essas histórias antigas.

ARRISSANNA

PATAXO



ARISSANA
PATAXÓ

Reconfigurações de
imagens indígenas

Rekonfigurationen indigener
Selbst- und Fremdbilder

Arissana Pataxó ist mit der Kultur ihrer indigenen Vorfahren ebenso vertraut wie mit dem Feld der Kunst europäischer Prägung. In ihrem Werk lotet sie das Spannungsfeld zwischen diesen beiden Polen aus und hinterfragt die Konstruktion von simplifizierenden Selbst- und Fremdbildern, die aus dem kolonialen Diskurs hervorgegangen sind.

Arissana Pataxó bezieht sich häufig auf traditionelle Kulturformen der Pataxó, etwa indem sie Grafismen aufgreift und transformiert, sowohl was die visuelle Ausgestaltung als auch die Trägermedien und Farben anbelangt. So verleiht sie den Grafismen unterschiedliche Formen, vom Siebdruck bis hin zum großformatigen Wandgemälde. Die Materialität der Werke spielt bei der Künstlerin generell eine große Rolle; so verwendet sie etwa in ihrer Malerei Acrylfarbe mit traditionellen Farbpigmenten wie dem Urucum-Rot, das u.a. in der Körperbemalung der Pataxó Verwendung findet.

Neben der Affirmation ihrer kulturellen Wurzeln thematisiert Arissana Pataxó in ihrem Œuvre die Repräsentation von Indigenen, wobei sie insbesondere die Zuweisung stereotypischer Fremdbilder in eurozentrischen Diskursen kritisch reflektiert. Mikay (2009) etwa stellt eine Machete dar, auf deren Klinge zu lesen ist „Was bedeutet es für Sie, Indio zu sein?“ Sowohl die Ausgestaltung des Artefaktes in Form einer zerbrechlichen Keramikskulptur als auch die koloniale Begrifflichkeit „Indio“ sind Elemente eines Werkes mit vielschichtigen Bedeutungsebenen, das gängige Stereotype von Indigenen grundlegend hinterfragt. Auch das Gemälde *Indígenas em foco* (Indigene im Fokus, 2016) wirft grundlegende Fragen der Repräsentation auf; es zeigt einen Mann mit Federschmuck und Urucum-Körperbemalung, dessen Gesicht von einem Fotoapparat verdeckt ist, der sich direkt auf die Betrachter/innen richtet und damit übliche Bild- und Machtkonstellationen hinterfragt.

Arissana Pataxó wurde 1983 geboren und hat eine enge Verbindung zur Kultur der Pataxó, ihrer indigenen Vorfahren mütterlicherseits. Aufgewachsen in der Gegend des Nationalparks Monte Pascoal in Bahia, begleitete sie ihre Mutter in nahegelegene Dörfer und erlangte dabei eine tiefe Verbindung zur Sprache, Kultur und Kunst der Pataxó. An der Bundesuniversität von Bahia (UFBA) in Salvador schloss sie ein Studium der Bildenden Kunst ab und erwarb 2012 ebenfalls an der UFBA einen Master in Ethnischen und Afrikanischen Studien mit der Arbeit *Kunst und Identität: Körperschmuck der Pataxó*, dem Ergebnis ihrer zweijährigen ethnografischen Forschung. Im Jahr 2016 wurde Arissana Pataxó zweitplatziert mit dem Prêmio PIPA Online ausgezeichnet. Neben ihrem künstlerischen Schaffen widmet sich Arissana Pataxó auch der Vermittlung von Kunst an Kinder in indigenen Gemeinschaften und prägt damit in vielfältiger Weise die Selbstrepräsentation der Pataxó in der brasilianischen Gesellschaft.

Arissana Pataxó está tão familiarizada com a cultura de seus antepassados indígenas quanto com a arte europeia. Em seu trabalho, ela explora o campo de tensão entre esses dois polos e questiona a construção de imagens simplificadoras que emergiram do discurso colonial.

Arissana Pataxó usa referências a formas culturais tradicionais dos pataxó, como é o caso dos grafismos, que ela retoma e transforma tanto em termos de design visual quanto de mídia e cores utilizadas. Assim, ela dá aos grafismos diferentes formas, desde a impressão em serigrafia até pinturas de parede de grande formato. A materialidade das obras costuma desempenhar um papel importante para a artista; por exemplo, em sua pintura ela usa tinta acrílica com pigmentos de cor tradicional como o vermelho urucum, que é usado, entre outras coisas, na pintura corporal dos pataxó.

Além de afirmar suas raízes culturais, Arissana Pataxó aborda em sua obra a representação dos povos indígenas, refletindo criticamente, em particular, sobre a atribuição de imagens estereotipadas nos discursos eurocêtricos. É o caso de *Mikay* (2009), onde, na lâmina de um facão, está escrito “O que é ser índio pra você?” Tanto o design do artefato na forma de uma frágil escultura de cerâmica quanto a terminologia colonial “índio” são elementos de um trabalho com significados múltiplos que questionam os estereótipos sobre os povos indígenas. A pintura *Indígenas em foco* (2016) também levanta questões fundamentais de representação; nela é representado um homem com ornamentos de penas e pintura corporal de urucum cujo rosto está escondido por uma câmera apontada diretamente para o espectador, questionando assim constelações comuns de imagens e poder.

Arissana Pataxó nasceu em 1983 e tem uma estreita ligação com a cultura dos pataxó, povo ao qual a sua mãe pertence. Tendo crescido na área do Parque Nacional Monte Pascoal, na Bahia, ela costumava acompanhar sua mãe a aldeias próximas e, nessa convivência, obteve uma profunda conexão com a língua, a cultura e a arte dos pataxó. Ela se formou em Artes Plásticas na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e, em 2012, concluiu um mestrado em Estudos Étnicos e Africanos também na UFBA com a tese *Arte e identidade: adornos corporais pataxó*, resultado de dois anos de pesquisa etnográfica. Em 2016, Arissana Pataxó foi vice-campeã do Prêmio PIPA. Além de seu trabalho artístico, Arissana Pataxó também se dedica ao ensino da arte para crianças em comunidades indígenas, ensejando assim de muitas maneiras a autorrepresentação dos pataxó na sociedade “branca” brasileira.

INTERVIEW MIT ARISSANA PATAXÓ

Carola Saavedra: Deine Kunst und deine Arbeit in der Bildung sind eng verknüpft mit den Pataxó. Wie ist deine Beziehung zur Pataxó-Kultur? Wie war diese Beziehung in deiner Kindheit und Jugend? Welche Rolle hat sie bei deiner eigenen Entwicklung gespielt?

Arissana Pataxó: Meine Mutter kommt aus dem Indigenen-Gebiet Barra Velha, sie ist dort geboren. Sie hat meinen Vater kennengelernt, weil er zu den Festen dorthin ging und Zieharmonika spielte. Er war Mestize und lebte in der Nähe der Stadt Itamaraju, seine Eltern hatten in dieser Gegend Land. Er mochte die Indigenen sehr, ging oft in ihr Dorf, war mit den Leuten in Barra Velha gut befreundet, wo er bei den Festen Musik machte. Dort hat er meine Mutter kennengelernt, sie heirateten und meine Mutter zog zu ihm auf den Hof, wo er geboren worden war, etwa drei Stunden vom Dorf entfernt.

Da bin ich aufgewachsen, auf diesem Stück Land. Meine ganzen Fertigkeiten und mein kulturelles Wissen kommen von meiner Mutter. Meine Mutter brachte mir alles bei – sie setzte sich nicht mit mir hin zum Auswendiglernen, sondern vermittelte alles Wissen, das sie von ihren Eltern und von den Ältesten übernommen hatte, im Alltag. Wissen über den Anbau von Nutzpflanzen, wie man fischt... weil

sie uns immer zu diesen Tätigkeiten mitgenommen hat. Sie ging immer gerne fischen, bis heute mag sie es sehr. Also brachte sie uns immer dazu, sie zu begleiten und ihr zu helfen, sei es beim Fischen, beim Maniokmehl-Mahlen, beim Herstellen von Beiju-Küchlein aus Maniok, beim Sammeln von Früchten im Wald, auf dem Feld, wo es eben gerade etwas gab. Ich bin mit alldem aufgewachsen.

Meine Mutter war immer sehr kreativ. Sie lernte gern Neues, also lernte sie zu nähen, oder Geschirrtücher mit Acrylfarben zu bemalen. Das waren meine ersten Erfahrungen mit Farbe, mit Pigmenten. Dort konnte ich Farben erleben und mit verschiedenen Farbtönen experimentieren. Beim Bemalen von Geschirrtüchern hat sie mir beigebracht, Farben übereinander zu legen. Sie nahm die Tücher mit ins Dorf und tauschte sie gegen Kunsthandwerk, damals wirtschafteten wir ohne Geld, wir tauschten bemalte Geschirrtücher gegen Kunsthandwerk, das wir dann verkauften. So habe ich gelernt zu malen.

Als ich in die Schule kam, machte ich erste Erfahrungen mit Buntstiften und anderen Techniken. Am leichtesten kam ich an Buntstifte, Wachsmalkreiden und Papier. In dieser Zeit konnte ich viel experimentieren. Kürzlich habe ich mich erinnert, dass wir zuhause oft mit Wasser auf dem Zementboden

ENTREVISTA COM ARISSANA PATAXÓ

Carola Saavedra: A sua arte e seu trabalho como educadora estão estreitamente vinculados ao povo pataxó. Qual é a sua relação com a cultura pataxó? Como foi essa relação na infância e adolescência? Que papel ela teve na sua formação?

Arissana Pataxó: A minha mãe pertence à Terra Indígena Barra Velha, ela nasceu lá. Meu pai conheceu a minha mãe porque ele participava das festas, era tocador de sanfona. Ele era um mestiço que morava próximo a uma cidade chamada Itamaraju, os pais deles tinham uma terra nessa região, mas que pertencia ao município de Prado. Ele amava muito os povos indígenas, sempre ficava indo na aldeia, era muito amigo do pessoal lá da Aldeia Barra Velha, onde ele tocava sanfona nas festas que tinha na aldeia. Foi lá que ele conheceu minha mãe, se casaram e minha mãe veio morar na terra onde meu pai havia nascido, que fica mais ou menos a umas três horas da aldeia.

Foi lá que eu cresci, nessa roça. Toda minha habilidade e conhecimento da cultura partiram da minha mãe. Minha mãe que ensinou – não digo que ela se sentou para ensinar – mas na vivência diária, ela ensinou todo o conhecimento que trazia de seus pais, dos mais velhos. Conhecimentos sobre o plantio, de como pescar... porque ela sempre nos conduzia a fazer essas atividades

junto com ela. Ela sempre gostou muito de pescar, até hoje ela gosta muito ainda. Então, sempre fazia com que a gente a acompanhasse nessas empreitadas, seja para pescar, seja para ajudar a fazer farinha, fazer beiju, coletar frutas na mata, na roça, onde tinha. Cresci com esses hábitos dela.

Minha mãe sempre foi muito criativa. Gostava de aprender coisas novas. Então ela aprendeu a costurar, aprendeu a pintar pano de prato, e, com pintura em pano de prato foram minhas primeiras experiências com tinta, pigmentos, que eu pude experimentar cores, tonalidades. Foi com ela que eu aprendi sobreposição de cores, pintando pano de prato que ela levava na aldeia e trocava por artesanato, porque naquela época o pessoal não trabalhava muito com dinheiro, mas levávamos panos de prato, trocávamos, e aí vendíamos artesanato. Foi assim que eu aprendi a pintar.

Quando eu comecei a acessar a escola tive minhas primeiras experiências com materiais como lápis de cor, outras técnicas. Mais acessíveis eram lápis de cor, giz de cera e papel. Toda essa vivência me fez experimentar várias coisas. Outro dia, estava lembrando que tinha uma prática comum em casa que era pegar água, desenhar sobre o chão que era cimentado e depois jogava areia fina e soprava. Fiquei pensando que era uma coisa tão simples,



Arissana Pataxó

malten und dann feinen Sand darüberstreuten und ihn wegpusteten. Das war damals als Kind so etwas Einfaches, aber es hatte großes künstlerisches Potenzial, Sand zu streuen und ihn wegzupusten, sodass der Sand nur an den nassen Stellen kleben blieb. Das erzeugte eine sehr spannende plastische Erfahrung. Heute denke ich an diese kleinen Dinge und glaube, es waren Momente, die etwas zum Blühen brachten.

Eine andere Technik, an die ich mich erinnere, war folgende: In der Nähe meines Hauses stand ein Baum, auf dessen kleinen Blättern wir zeichneten. Das machten wir oft. Mit Orangenbaumstacheln durchlöcherten wir die Blätter und fertigten so kleine Bilder an, wir machten Löchlein und Linien. Dort, wo wir die Stacheln ansetzten, formte sich eine Furche, so konnten wir zeichnen. Das machten wir oft. Wenn ich heute darüber nachdenke, wird mir die Dimension dieser kleinen, einfachen Dinge der Kindheit klar, ich glaube, sie haben sehr zu meinem Schaffensprozess beigetragen. Ich glaube, all das hat meine Entwicklung und die meiner Geschwister erst ermöglicht.

Mein Vater zeichnete auch sehr gerne. Er war zudem Bildhauer und fertigte realistische Skulpturen. Ich glaube, unsere künstlerische Prägung kommt von meinem Vater, er dichtete auch und schrieb, obwohl er nicht zur Schule gegangen war. Meine Eltern sind beide nicht zur Schule gegangen, aber sie sind keine Analphabeten. Meine Mutter kann lesen, es fällt ihr zwar schwer, aber sie liest. Und mein Vater auch, er hat es von Onkeln und Tanten gelernt. So bin ich groß geworden und ich glaube, es hat meine künstlerische Entwicklung stark befördert. Ich habe beschlossen, die Schule in einem etwas größeren Dorf abzuschließen, weil es vom Land aus sehr schwierig war, zur Schule in die Stadt zu gelangen.

Da betrat ich die Welt der Bildung und ich fing bald an, selbst Schüler der Primarstufe zu unterrichten und meine Sprachkenntnisse in Pataxó zu verbessern. Denn als Lehrerin musste ich den Schülern Sprachunterricht geben. Die Sprache in der Gemeinschaft und in der Schule fördern. Also habe ich meine Kenntnisse vertieft und mehr über die Pataxó-Sprache gelernt. Unser Volk ist zwar por-

ARISSANA PATAXÓ

de criança, mas tinha um potencial artístico muito grande, soprar aquela areia fina e de repente ficar só o que estaria colado na água. Gerava experiência plástica muito interessante. Hoje eu passo a refletir sobre essas pequenas coisas que acredito que eram momentos que faziam florescer.

Outra prática comum que lembro era que, próximo à minha casa, tinha uma planta que a gente conseguia desenhar sobre a pequena folha dela. A gente desenhava muito nela. Com espinhos de laranjeira você conseguia, pontilhando, fazer desenhos sobre ela, tanto pontilhando quanto com linhas, porque a parte que você desenhava, criava um sulco, então você podia desenhar. Fazíamos muito isso. Hoje, refletindo sobre isso, tive noção da dimensão dessas pequenas coisas simples de criança, mas que eu acredito que ajudavam na criação. Acho que tudo isso possibilitou desenvolvimento, tanto meu quanto de meus irmãos.

Meu pai também gostava muito de desenhar. Ele era escultor também, fazia esculturas realistas. Então, acho que toda essa vivência artística vem também do meu pai, ele gostava de fazer poesia, escrever, embora não tivesse frequentado escola. Meus pais não frequentaram a escola, mas não são analfabetos. Minha mãe sabe ler — com dificuldade, mas lê — e meu pai também; aprendeu com os tios. Eu cresci nesse meio e acredito que isso possibilitou muito o meu desenvolvimento artístico, e aí foi quando eu resolvi concluir os estudos em uma aldeia urbana, porque lá na roça estava difícil ir para a cidade para concluir os estudos.

Aí eu entrei nesse mundo da educação e passei a dar aula para alunos da educação primária e ter envolvimento maior com a língua pataxó também, porque como professora, eu tinha que trabalhar isso com os alunos. Fortalecer essa questão da língua na comunidade e na escola. Então, pude me aprofundar mais nesse estudo da língua e aprender mais sobre a língua patxôhá. O nosso povo é um povo falante de português que está no processo de retomada da língua pataxó. Um processo de fortalecimento, já que os pataxós nascem falando português, por conta de todo o processo de colonização que aconteceu primeiro aqui no nosso território, na costa.

Peter W. Schulze: Você traz esta vivência da infância, mas também estudou Belas Artes na universidade, o que não é muito comum para os artistas indígenas. Gostaria de saber como foi esta educação para você, que é muito diferente da experiência que você acabou de mencionar, a experiência com a arte na vida cotidiana. Como foi essa experiência acadêmica para você?

Arissana Pataxó: Ao me inserir na Escola de Belas Artes em 2005, eu já estava há três anos lecionando na comunidade de Coroa Vermelha, trabalhando na escola indígena, como professora do primário. Eu fiquei sabendo do curso e resolvi fazer o vestibular. Naquela época se abriram cotas para indígenas. Foi a primeira vez que a Universidade Federal da Bahia abria cotas para indígenas, então vinte indígenas aqui da comunidade se inscreveram em vários cursos. Eu me inscrevi em Artes Plásticas, e desses vinte, três passaram.

Eu gostei muito do curso, quando cheguei, porque eu percebi que ele era um curso que abrangia diversas técnicas. Não entrava em uma área só. Era um curso onde eu pude trabalhar muito a pintura, serigrafia, fotografia, cerâmica e vídeo. Eu pude transitar por todas essas áreas da gravura, da pintura, do vídeo e do desenho, porque lá tem também uma trajetória de aulas muito intensas de desenhos. Eu pude passar por tudo isso, e era o que eu queria porque eu gostava muito do desenho.

Peter W. Schulze: Um de seus primeiros trabalhos é a maravilhosa série *Grafismo Pataxó*, que foi feita em 2008, muito antes de você ganhar o segundo lugar no prestigioso Prêmio PIPA. Eu gostaria de saber mais sobre este trabalho. Como surgiram os grafismos Pataxó?

Arissana Pataxó: O grafismo foi um processo longo porque eu lembro que começou na disciplina de serigrafia. Eu queria trazer alguma coisa que possibilitasse essa representação gráfica dos grafismos que o povo pataxó usa em vários materiais. Usa-se no tecido que eles chamam de *tissume*. Eu fiz um trabalho primeiro chamado *Tissume*, nome do meu trabalho dessa disciplina de serigrafia, que era trazer esses desenhos que eram

ARISSANA PATAXÓ

tugiesischsprachig, aber auf dem Weg, die Pataxó-Sprache wieder einzuführen. Dieser Prozess stärkt uns. Die Pataxó lernen noch immer zuerst Portugiesisch, wegen des ganzen Kolonisierungsprozesses, der hier auf unserem Land begann, hier an der Küste.

Peter W. Schulze: Du bringst also diese Prägung aus der Kindheit mit und du hast auch ein Kunststudium an der Universität absolviert, was für indigene Künstler nicht sehr üblich ist. Ich würde gerne wissen, wie diese Ausbildung für dich war, das ist ja sehr anders als die Erfahrungen, von denen du eben erzählt hast, die Erfahrung mit Kunst im Alltag. Wie war für dich das Kunststudium?

Arissana Pataxó: Als ich mich 2005 an der *Escola de Belas Artes* einschrieb, hatte ich hier an der Schule für Indigene schon drei Jahre in der Primarstufe unterrichtet. Da habe ich von diesem Studiengang erfahren und beschlossen, die Aufnahmeprüfung abzulegen. Damals wurden Quoten für Indigene eingeführt. Es war das erste Mal, dass an der Universität von Bahia Quoten für Indigene eingerichtet wurden, weshalb sich zwanzig Indigene hier aus unserer Gemeinschaft auf verschiedene Studiengänge beworben haben. Ich habe mich für Kunst immatrikuliert. Von den zwanzig haben drei die Aufnahmeprüfung geschafft.

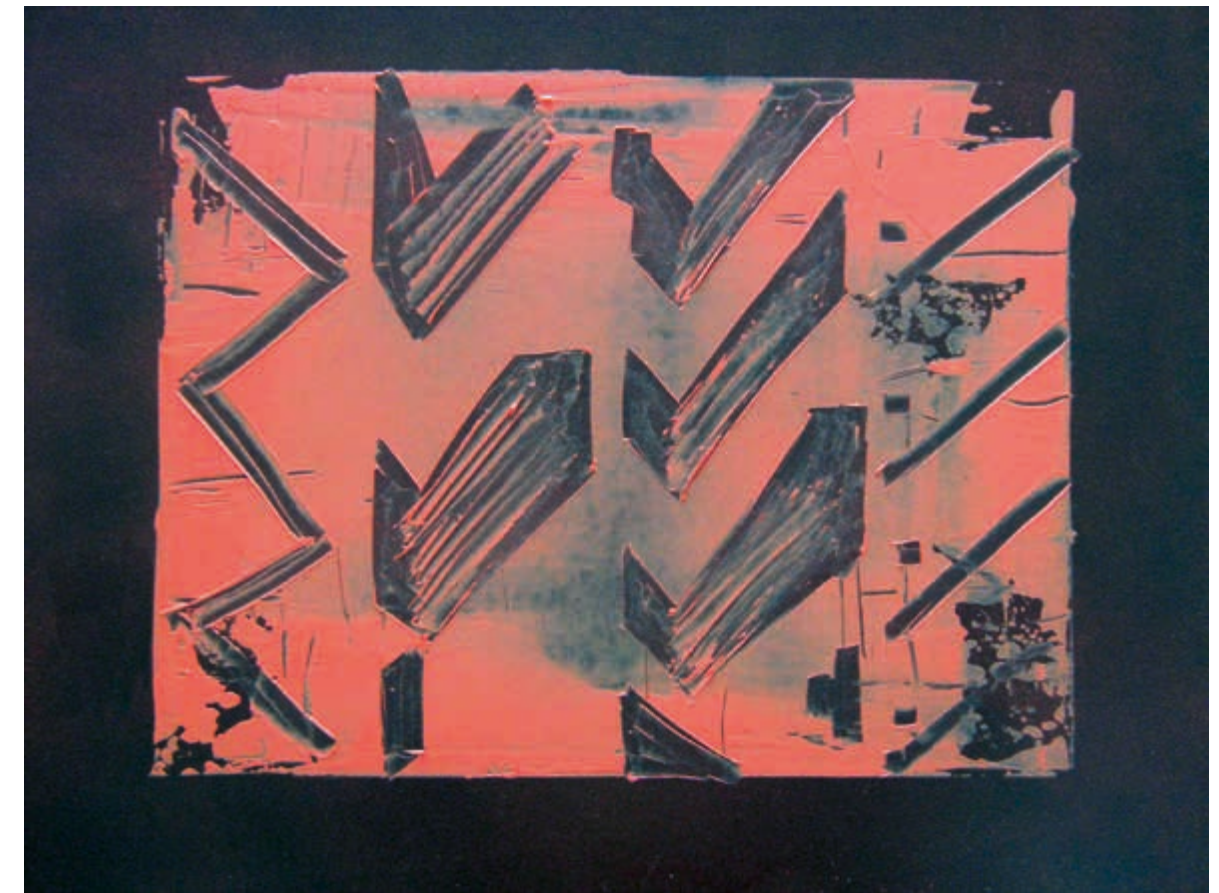
Mir hat das Studium sehr gefallen, weil ich verstanden habe, dass dort viele verschiedene Techniken behandelt werden. Es wurde nicht nur ein Bereich gelehrt. Es war ein Studium, wo ich viel mit Malerei arbeiten konnte, Siebdruck, Fotografie, Töpferei und Video. Ich konnte zwischen all diesen Bereichen, Druck, Malerei, Video, Zeichnung, wechseln; es gab auch sehr intensive Zeichenkurse. Ich konnte das alles mitnehmen und das war es, was ich wollte, denn das Zeichnen gefiel mir sehr.

Peter W. Schulze: Zu deinen frühen bedeutenden Arbeiten zählt die wunderbare Serie *Grafismo Pataxó (Pataxó-Grafismus)*, die 2008 entstand, lange bevor du den zweiten Platz beim renommierten PIPA-Preis gewonnen hast. Ich möchte gerne mehr über diese Arbeit erfahren. Wie kam es zur Entstehung der Pataxó-Grafismen?

Arissana Pataxó: Der Grafismus war ein langer Prozess. Ich erinnere mich, dass es im Fach Siebdruck anging. Ich wollte etwas anfertigen, was die grafische Darstellung der Muster ermöglicht, die die Pataxó auf verschiedenen Materialien verwenden. Sie werden in Stoffe eingewebt, was dann *Tissume* heißt. Meine erste serigrafische Arbeit, die ich damals angefertigt habe, heißt auch *Tissume*. Ich habe diese Muster verwendet, die normalerweise auf einem *Bajaú*, einem Köcher für Pfeile, zu sehen sind, auf den Lanzen, die *Tacape* heißen, und auf den Bögen der Pataxó.

Ich habe in der Gemeinschaft Fotos gemacht, eine ganze Reihe, Fotos von diesen Mustern und da habe ich mich gefragt, wie ich das in meine Arbeit einbringen kann. Und dann habe ich angefangen, mittels Siebdruck mit diesen Mustern zu experimentieren. Ich habe einige Stoffe gemacht, Shirts und so etwas. Tatsächlich sind es Ausschnitte von Fotografien, es ist ziemlich verrückt, weil es Ausschnitte von zusammenstehenden Lanzen, von verschiedenen Dingen sind. Nur ich kann das noch sehen. Die Lanzen standen zusammen und wurden fotografiert, aber auf das Bild übertragen habe ich nur die grafischen Muster. Die Lanze sieht man nicht mehr, sie ist mit dem Muster verschmolzen. Und die Muster, die ich übertragen habe, wurden zu Linien vereinfacht. In Wirklichkeit sind es keine Linien, sondern einzelne kleine Quadrate aus den Fotoausschnitten der Muster. So habe ich die Muster allmählich abstrahiert. Und später habe ich auch in der Malerei damit weitergearbeitet, habe mit anderen Trägermedien experimentiert, anderen Materialien.

Da habe ich angefangen, mit Acrylmasse zu arbeiten, einem Träger, den ich abschaben, abtragen, abreißen konnte. Da hatte ich die Idee – auch inspiriert durch Felsenmalereien und so etwas – die Grundfarben zu verwenden, die sehr nah an dem sind, was wir im Dorf für die Körperbemalung und für andere Dinge nutzen. Erdtöne, Rot, Ocker, Schwarz, das Urucum-Rot. Und da habe ich beschlossen, die Farben dieser Acrylmasse beizumischen, verschiedene Tonfarben, weißer Ton, gelblicher oder rötlicher Ton, den man hier findet. Es ist ein Prozess, bei dem ich auftrage, abschäle, wegnehme, das Grundmaterial mit einem Stück Holz abschabe. Ich nehme das Überflüssige weg



Da série *Grafismo Pataxó* (2008)
Aus der Serie *Pataxó Grafismen* (2008)

feitos na trança do *bajaú* (que é o “porta-flechas”), do *tacape* (que é uma lança), do arco.

Eu fotografei, fiz uma série de fotografias na comunidade desses elementos e depois fiquei reparando nisso e como isso poderia ser levado para questões do meu trabalho artístico. Foi quando eu levei através da serigrafia, comecei a experimentar. Fiz umas telas, pintei algumas camisetas e tal. Na verdade, eles são recortes fotográficos, e é bem louco, porque são recortes fotográficos de lanças juntas, materiais juntos. Só eu consigo ver. São várias lanças juntas que foram fotografadas, mas na hora que eu trouxe para o desenho, trouxe só os grafismos. Não trouxe a lança, a lança se fundiu no desenho. E os grafismos, que eram trançados, simplificaram-se em linhas. Na verdade, não são linhas, são vários quadradinhos de recortes de trançados. Foi assim que eu fui abstraindo, e depois, em outras disciplinas, já de pintura, resolvi experimentar outro suporte, outro material.

Foi quando eu resolvi experimentar o trabalho com massa acrílica colorida e com algum suporte que eu pudesse raspar, tirar, arrancar. Foi quando eu – também um pouco inspirada nas pinturas de

arte rupestre e coisas do tipo – quis trazer esse fundo de cores que eram muito próximas do que o pessoal usava na comunidade para pintura corporal, para outros materiais. Tons terrosos, vermelho um pouco mais ocre, o preto, o vermelho mais urucum. E aí resolvi trazer, misturadas a essa massa, cores que fossem próximas das argilas encontradas na região. Argila mais branca, mais amarelada ou pouco mais vermelha que a gente encontra aqui. É um processo que eu passo e depois descasco, tiro, vou rasgando esse material, essa base, com um pedaço de madeira. Vai tirando o excesso, e aí vai ficando. Na verdade, não sei se é uma pintura, ou se é uma gravura. Eu chamo de técnica mista.

Carola Saavedra: Eu gostaria de te perguntar sobre uma obra em particular, a escultura em cerâmica chamada *Mikay*, e que representa um facão. Na lâmina está escrita a frase: “O que significa ser índio para você?” O trabalho se move entre diferentes mídias, trata-se de uma escultura, mas é também de certa forma uma imagem na parede, um texto escrito e um facão. Como surgiu esta ideia?



Mikay (2009)
Mikay (2009)

und etwas bleibt übrig. Tatsächlich weiß ich nicht, ob das Malerei ist oder ein Druckverfahren. Ich nenne es Mischtechnik.

Carola Saavedra: Ich möchte dich auch über ein bestimmtes Werk befragen, die Keramikskulptur heißt *Mikay* und stellt eine Machete dar. Auf der Klinge steht die Frage: „Was bedeutet es für dich, Indio zu sein?“ Das Werk bewegt sich zwischen verschiedenen Medien, es besteht aus der Skulptur, die auch gewissermaßen ein Bild an der Wand ist, dem geschriebenen Text und der Machete. Wie ist es zu dieser Idee gekommen?

Arissana Pataxó: Das war ein lange gereiftes Werk. Ich hatte bis dahin viel mit menschlichen Figuren gemacht, realistische Darstellungen, ich hatte mit Grafiken gearbeitet, um etwas Abwechslung reinzubringen und dann habe ich mich für Keramik interessiert. Das fand ich interessant, seit ich auf die Kunsthochschule kam, weil unser Volk nicht mehr mit Keramik arbeitet. Vielleicht gibt es daran noch Erinnerungen bei den Ältesten, aber momentan spielt Keramik keine Rolle. Seit etwas über drei Jahren arbeitet hier ein anderer Pataxó-Künstler, der die Arbeit mit Keramik wiederbeleben will.

Ich wollte ein Objekt schaffen, das für mich in diesem Moment viel repräsentieren sollte. Die Machete tauchte auf, als ich den Film *Pirínop, meu primeiro contato* (*Pirínop, mein erster Kontakt*) gesehen habe. Ich weiß nicht, ob ihr den Film gesehen habt, er entstand aus der Zusammenarbeit von *Vídeo nas Aldeias*⁷ mit dem Volk der Ikpeng, das heute im Xingu-Nationalpark lebt. Ein sehr interessanter Film. Es geht darum, wie der erste Kontakt der Brüder Villas-Bôas mit den Ikpeng war. Es handelt sich um einen ethnografischen Film, einen Dokumentarfilm mit aktuellen und alten, von der Funai in den 1960er Jahren aufgenommenen Bildern. Er zeigt Details des ersten Kontakts, wie Leute, die einen Eimer aus dem Helikopter oder Flugzeug-Fenster herunterlassen – ich weiß nicht mehr, was es genau war – der Eimer war an einem Seil und dort legten sie Dinge hinein. Anfangs war es *Rapadura* aus Zuckerrohr und zuletzt Metallwerkzeuge: Messer, Machete und so weiter. Alles wurde im Eimer abgeseilt.

Das fand ich bemerkenswert und es hat mich an die Geschichten erinnert, die man hört – aus Geschichtsbüchern und auch aus der Forschung – wie diese Werkzeuge zu uns kamen und wie die Indigenen sie haben wollten, da sie extrem

Arissana Pataxó: Foi uma obra bem pensada, porque até então eu vinha fazendo trabalhos mais ligados à figura humana, essas representações, tinha feito grafismos tentando trazer um pouco de abstração e depois eu me interessei muito pela cerâmica. Na verdade, eu me interessei desde quando cheguei na Escola de Belas Artes pela cerâmica, porque o nosso povo, de uma maneira em geral, aqui não trabalha com cerâmica. Talvez ainda haja uma memória de alguns dos mais velhos que tenham trabalhado, mas atualmente não. Há pouco mais de três anos começou-se um trabalho aqui com outro artista pataxó, fazendo um trabalho de revitalização dessa cerâmica.

Eu queria produzir um objeto que representasse muito para mim naquele momento. Eu pensei no facão, a partir do momento que eu assisti o filme: *Pirínop, meu primeiro contato*. Não sei se vocês já assistiram, é um filme feito em parceria com o Projeto Vídeo nas Aldeias⁸, com os ikpeng que vivem atualmente no Parque Nacional do Xingu. O filme é muito interessante. Fala sobre como foi o primeiro contato dos irmãos Villas-Bôas com os ikpeng. É um vídeo etnográfico e, também, um documentário que traz imagens atuais e também antigas registradas pela Funai na década de 60. Ele mostra detalhes do primeiro contato, como imagens do pessoal jogando através da janela do helicóptero ou avião – sei lá o que era na época, não me recordo mais – um baldezinho com uma corda amarrada onde eles tentavam jogar várias coisas. A princípio jogaram rapadura, depois, por último, veio uma corda amarrada com algumas ferramentas de metal: faca, facão etc., e essas coisas todas foram em um baldezinho, até que desceu.

Aquilo me chamou muito a atenção e me fez lembrar também, das narrativas que a gente ouve – tanto dos livros de história quanto das pesquisas –, dessas ferramentas e de como os indígenas queriam essas ferramentas que eram super úteis, porque eram ferramentas nunca vistas. Então, eu pensei assim, os ikpeng tiveram essa ferramenta e foi importante para eles, assim eu pensei em fazer o facão, pois foi algo crucial no momento de contato.

No filme, os irmãos fazem esse contato com os ikpeng, que acabam sendo dizimados por conta

de uma série de doenças que eles pegaram após o contato. Até então eles não deixavam pessoas estranhas ao grupo entrar na área, mas, depois do contato, eles acabam fragilizando isso porque pensaram que, como esses homens – os irmãos Villas-Bôas – eram bons, outros seriam bons também. Então acabam sendo retirados do território e levados para o Parque Indígena do Xingu, sendo obrigados a deixar o território tradicional deles, que era no rio Jatobá.

Isso me chamou a atenção. Como que os momentos mudam. Então pensei: “O facão realmente é uma ferramenta muito crucial porque ele corta literalmente tudo. Ele divide o tempo. Há uma era antes do contato e outra depois do contato. Muda-se tudo, não fica nada igual.” Assim como mudou a vida dos ikpeng, mudou a de tantos outros povos também. O facão tem essa representação. Já vi outras pessoas falando assim: “Ah! Mas um facão? Por que ela botou um facão? Uma ferramenta não indígena? Não podia ser uma flecha? Não podia ser uma outra ferramenta indígena?” Mas não sabem qual o contexto do porquê do facão.

A frase é porque, quando eu cheguei em Salvador, fui tomada de várias perguntas, questionamentos sobre a questão indígena na região da Bahia. Percebi o desconhecimento na academia, na universidade, na rua, nos lugares onde a gente frequentava, em alguns espaços. Quando a gente afirmava que era indígena, as pessoas perguntavam: “Sim, mas é índio? Índio não é assim ou assado?” Ficavam procurando meios de dizer: “Não, você não é índia”, ou “Lá na sua aldeia eles vivem nus?” Ou seja, com todo um estereótipo do que é ser indígena. Eu fui questionada várias vezes, perguntavam assim – até brincando às vezes, as pessoas falavam, mas a gente percebia que, no fundo, tinha um conceito que as pessoas criaram sobre ser indígena: “Ah!, você tem sobrelhas.” ou, “Mas por que você tem pelos no corpo se você é indígena?” São coisas bobas, mas que faziam refletir naquele momento.

Uma vez eu estava vendendo artesanato em uma feira em Salvador, então chegou um senhor e ficou conversando comigo sobre os trabalhos, o que eram aqueles colares, quem produzia, como eram feitos, e eu explicando direitinho como eram

nützlich waren, es waren ja neuartige Werkzeuge aus Metall. Also dachte ich, die Ikpeng hatten dieses Werkzeug, und es war wichtig für sie, also überlegte ich, die Machete zu machen, weil sie zur Zeit des Kontakts entscheidend war.

Der Film endet damit, dass die Brüder mit den Ikpeng in Kontakt treten und die Indigenen durch Krankheiten dezimiert werden, die von außen eingeschleppt wurden. Bis dahin durfte niemand das Gebiet betreten, aber nach dem ersten Kontakt wurde die Regelung aufgeweicht, da man glaubte, auch diese Männer seien gut – die Brüder Villas-Bôas waren ja auch gut gewesen. So wurden sie schließlich aus ihrem Gebiet vertrieben und in den Parque Indígena do Xingu gebracht; sie wurden gezwungen, ihr traditionelles Gebiet am Jatobá-Fluss zu verlassen.

Das fand ich beeindruckend. Wie ein Moment alles ändert. Ich sagte mir: „Die Machete ist wirklich ein sehr wichtiges Werkzeug, weil sie einfach alles schneidet. Sie zerteilt die Zeit. Es gibt ein Vorher und ein Nachher. Alles verändert sich, nichts bleibt gleich.“ So hat sich das Leben der Ikpeng verändert und das zahlloser anderer Indigener. Dafür steht die Machete. Ich habe schon viele Leute sagen hören: „Aber eine Machete? Warum eine Machete? Das ist doch nicht indigen? Warum nicht ein Pfeil? Oder ein anderes indigenes Werkzeug?“ Ihnen entgeht der Kontext, das Warum der Machete.

Der Satz kommt von meiner Lebenserfahrung in Salvador, ich war dort mit Fragen konfrontiert, die mit der Situation der Indigenen in der Region Bahia zu tun haben. Ich habe verstanden, dass die Leute keine Ahnung hatten, dass wir präsent waren, an der Universität, auf der Straße, an ver-

schiedenen Orten. Wenn wir sagten, dass wir Indigene sind, fragten die Leute: „Ja, aber seid ihr Indios? Sind Indios nicht so-und-so?“ Sie versuchten zu sagen: „Nein, du bist keine India“, oder sie fragten: „Lauft ihr in eurem Dorf nackt rum?“ Kurz, alle Stereotype dazu, was es heißt, indigen zu sein. Ich wurde öfter gefragt, manchmal auch im Scherz, aber man merkte, dass die Leute im Grunde eine feste Vorstellung über Indigene hatten: „Aber du hast Augenbrauen.“ oder „Warum hast du Körperhaar, wenn du Indigene bist?“ Das sind blöde Kleinigkeiten, aber sie haben mich zum Nachdenken gebracht.

Einmal habe ich in Salvador auf dem Markt Kunsthandwerk verkauft und ein Mann sprach mit mir über die Arbeiten, den Schmuck, wer es herstellt und wie, und ich erklärte ihm alles zu den Produkten und er sagte: „Du sprichst aber gut, drückst dich gut aus. Bist du wirklich India?“ Solche Fragen kamen oft. „Bist du wirklich India?“ Oder wenn wir Vorträge an Schulen hielten: „Bist du wirklich India?“ Das kam auch bei Kindern vor.

Und dann kam mir die Frage: „Welcher Indio steckt in euren Köpfen? Wenn ich keine India bin, oder ihr glaubt, ein Indio muss so-und-so sein, dann habt ihr einen Indio im Kopf.“ Und so kam die Idee, eine Frage hinzuschreiben und diese Frage ergab sich aus allem, was ich erlebt hatte: „Was bedeutet es für dich, Indio zu sein?“ Obwohl der Begriff „Indio“ sehr allgemein, sogar despektierlich ist, wollte ich ihn verwenden. Genau weil es der generische „Indio“ ist, der bei den Leuten im Kopf herumschwirrt. „Was bedeutet es für dich, Indio zu sein?“

Ich wollte mehrere Macheten anfertigen. Ich machte drei oder vier weitere, aber sie sind zerbrochen.

feitos, falando sobre os produtos, e ele perguntou: “Você fala muito bem, se expressa. Você é índia mesmo?” Essas questões vinham muito: “Você é índia de verdade mesmo?” Quando íamos nas escolas fazer palestras: “Você é índia de verdade mesmo?” A gente via isso nas crianças também.

Então veio a pergunta: “Que índio então é que tem na cabeça de vocês? Se eu não sou índia, ou se vocês acham que índio tem que ser assim, ou tem que ser assado, então vocês têm um índio na cabeça de vocês.” Aí veio a ideia de botar perguntas ali, e a pergunta que me veio foi essa, diante de tudo o que eu vivi naquele período de estudante: “O que é ser índio pra você?” Embora o termo “índio” seja super genérico, eu quis usar a palavra “índio”, justamente porque é um índio genérico que está na cabeça do povo. “O que é ser índio pra você?”

A ideia era fazer vários facões. Comecei fazendo três ou quatro, mas quebraram. Alguns quebraram no processo de queima, outros quebraram no processo de secagem. Foi bem trabalhoso, então só deu para concluir um. Eu tive que fazer uma placa fininha para fazer a lâmina de cerâmica e depois fazer a outra parte para depois encaixar. Era um processo demorado, e então por isso, a maioria das peças quebraram e só sobrou esse. É uma peça muito frágil.

Peter W. Schulze: Em alguns de seus trabalhos você questiona típicos estereótipos no que diz respeito aos povos indígenas. A pintura *Indígenas em foco* levanta questões fundamentais de representação; ela desconstrói as constelações de poder predominantes na representação dos povos indígenas

ao inverter as constelações usuais do olhar. Você poderia explicar essa imagem e seu contexto?

Arissana Pataxó: Eu fiz ela partindo de uma encomenda. Queria que fosse uma obra que representasse a questão do cinema indígena e que fosse servir para fazer *banners*, cartazes para ficar atrás. Eu tinha essa perspectiva mesmo, de mostrar um indígena. Por isso eu quis destacar o indígena com um cocar, pintado de urucum, com colares, para mostrar esse contraste. A máquina fotográfica é justamente para, como você falou, mostrar essa inversão de papéis do indígena, que agora é ao mesmo tempo o foco, mas também ele foca. Então, é por isso. Indígenas em foco. Eu resolvi colocar esse nome porque acho que às vezes o título da obra casa e fala muito junto com a obra. Às vezes eu não dou importância ao título. Deixo solto, sem título. Tem outras telas minhas que são sem título. Já nesse eu falei: “Não, acho que o título casa muito bem. Como que é indígenas em foco se é um indígena que está com a câmera? Como que ele seria um indígena em foco, se é ele que está com a câmera? Então ele não é o foco.” Na verdade é justamente para trazer ao espectador essa questão, que além dele ser o foco, ele é quem foca. E ele foca quem? Ele foca o cinema indígena, ele foca quem ele é, o seu lugar, os seus contêrrâneos. Então por isso que a imagem traz algo e o título completa a obra, nesse caso. O título completo da obra é Indígenas em foco e mostra um índio focando. Quer dizer, o índio foca os índios em foco.

Peter W. Schulze: Você disse que há uma diferença entre ser artista no mundo branco e ser artista no mundo indígena. Você poderia falar um pouco sobre essas diferenças?



ARISSANA PATAXÓ

Einige sind beim Brennen kaputt gegangen, andere beim Trocknen. Es war sehr aufwändig und letztlich wurde nur eine fertig. Ich musste die feine Keramiklinge formen, dann den Griff und sie genau ineinander einpassen. Es war ein langwieriger Prozess. Deswegen sind die meisten zerbrochen und nur eines ist übrig. Es ist ein sehr fragiles Stück.

Peter W. Schulze: In einigen deiner Werke hinterfragst du gängige Stereotype von Indigenen. Das Gemälde *Indigenas em foco (Indigene im Fokus)* wirft grundlegende Fragen der Repräsentation auf, es unterläuft vorherrschende Machtkonstellationen bei der Darstellung von Indigenen, indem die gewohnten Blickkonstellationen invertiert werden. Könntest du dieses Bild und seinen Kontext erläutern?

Arissana Pataxó: Es hat mit einem Auftrag angefangen. Jemand wollte ein Bild, das das indigene Kino darstellen sollte, und auf Banner und Plakate gedruckt werden konnte. Ich wollte einen Indigenen darstellen. Ich habe mich dafür entschieden, ihn mit Federschmuck, bemalt mit Urucum-Farbe und mit Halsketten zu malen, um den Kontrast zu zeigen. Der Fotoapparat dient dazu, wie du sagst, die Rollenumkehrung sichtbar zu machen, der Indigene fokussiert und ist gleichzeitig im Fokus. Deswegen heißt es: „Indigene im Fokus“. Ich habe mich für den Namen entschieden, weil ich glaube, der Titel zusammen mit dem Werk sagt viel. Manchmal achte ich nicht auf den Titel. Oder lasse ihn weg. Einige Bilder haben keinen. Hier habe ich gesagt: „Nein, ich glaube, der Titel passt sehr gut. Wie kann der Indigene im Fokus sein, wenn er die Kamera hält? Er ist ja gar nicht im Fokus.“ Das bringt die Betrachter zu dieser Frage, dass der Indigene eben selbst in Fokus nimmt. Wen? Das indigene Kino, er nimmt in den Fokus, wer er selbst ist, seinen Ort, seine Mitmenschen. Deswegen vervollständigt in diesem Fall der Titel das, was im Bild angelegt ist. Das Bild heißt „Indigene im Fokus“ und zeigt einen Indigenen, der etwas in den Fokus nimmt. Das heißt, er nimmt andere Indigene in den Fokus.

Peter W. Schulze: Du sagtest, es gebe einen Unterschied zwischen dem Künstlersein in der Welt der

Weißten und in der Welt der Indigenen. Könntest du diese Unterschiede etwas ausführen?

Arissana Pataxó: Es hat damit zu tun, dass weder das Wort „Künstler“ noch „Kunst“ unter den Pataxó sehr gebräuchlich war – und ich glaube, in anderen Gemeinschaften genauso wenig. Als Kind erinnere ich mich, dass das Wort für „Kunst“ gebraucht wurde, um ein wildes, sehr lebendiges Kind zu beschreiben. Wir sagten dazu „arteiro“. Das Wort für Kunst, „arte“, wurde bis vor 15 Jahren kaum bei uns verwendet. Ich erinnere mich nicht daran, es in meinem Wortschatz gehabt zu haben, geschweige denn „Künstler“.

In diesem Sinne gibt es diesen Unterschied nicht, keine Person oder Kategorie wird höher gestellt als die anderen oder als exklusiv angesehen. Es gibt keine Künstler, nur die, die etwas herstellen, die ein bestimmtes Wissen beherrschen. „Der und der hat das und das angefertigt, der hier webt Puhuy, oder stellt eine Lanze oder eine Tacape-Keule her.“ Allmählich kommen die Kategorien und Begriffe zu uns. Ich glaube, mittlerweile ist es schon etwas etablierter.

Jemand kann die Herstellung von etwas besser beherrschen. „Der und der arbeitet gut mit dem und dem Material“, aber man nennt die Person nicht Künstler und der jeweilige Gegenstand wird auch nicht exklusiv von der Person hergestellt. Andere können seine Kunst genauso lernen und perfektionieren. Egal, ob es um irgendeinen Gegenstand geht, um Gesang, Malerei oder etwas anderes. Dies hängt von der sozialen und kulturellen Organisation des jeweiligen Volkes ab. Ich glaube, in der westlichen Kunst werden einige wenige einbezogen und andere ausgeschlossen. Es geht darum, in die Künstlerkreise aufgenommen zu werden.

Für mich ist die Trennung zwischen denen, die „etwas sind“ und denen, die „nichts sind“ das Schlimmste. Wer in den Kreis aufgenommen wird, „ist etwas“, alle anderen „sind nichts“. Warum? Weil sie nicht gesehen werden und wer nicht gesehen wird, wird vergessen. In diesem Sinne ist die westliche Welt der Kunst sehr grausam.



Indigenas em foco (2016)
Indigene im Fokus (2016)

Arissana Pataxó: É porque nem o termo “artista” e nem o termo “arte” eram muito comuns nas comunidades pataxó – e acredito que outras comunidades também. Quando criança eu lembro que o termo “arte” era usado mais para denominar uma criança que era traquina, muito levada. O pessoal usava o termo “arteiro”. O termo “arte” não se usava. A palavra “arte” não era comum no vocabulário do povo há uns 15 anos atrás. Não me lembro de ter essa palavra comum e muito menos a palavra “artista”.

Então, eu digo, nesse sentido que não há essa diferença entre os pataxó, principalmente de elevar uma pessoa ou uma categoria no sentido de dizer que ela é mais que os outros, ou esse é exclusivo disso. Não há o artista, há quem produz, há quem domina determinado saber. “Fulano faz tal material, fulano faz isso, ele tece puhuy, ele tece a lanca, ele faz o tacape.” Arte, artista são categorias e termos que vão entrando. Acredito que atualmente já estão mais impregnadas essas palavras.

A pessoa pode ter um domínio maior de determinada produção. “Fulano faz bem tal material” mas não se dá esse nome de artista e nem dá uma exclusividade para somente ele produzir. Ou seja, os outros podem produzir e se aperfeiçoar também naquelas artes, seja qual for. Seja na produção de algum objeto, seja no canto, na pintura ou em outras coisas. Isso depende da organização social e cultural de cada povo. Eu penso que, na arte ocidental, fica muito ligada a uns e a outros não essa questão do ser artista. Principalmente adentrar em circuito artístico.

Para mim, é a pior coisa no sentido de pensar em separar “quem é” de “quem não é”. Quem está no circuito “é” e quem não está “não é”. Não é por quê? Porque não é visto, e quem não é visto não é lembrado. Então, é cruel esse mundo da arte ocidental, nesse sentido.

ALBERTO

GUARANI



ALBERTO
GUARANI

As audiovisões dos guarani
Audiovisionen der Guarani

Das filmische Œuvre von Alberto Álvares Guarani gewährt tiefe Einblicke in das Leben und die Kultur der Guarani in Brasilien. In seinen Filmen manifestiert sich eindrucklich die Spiritualität seines Volkes, indem er die komplexen religiösen Praktiken und das philosophische Weltbild der Guarani in einer medienspezifischen Ästhetik zum Ausdruck bringt.

Sein Filmstil ist geprägt durch eine sehr persönliche Sicht, aber auch durch eine dezidiert kollektive Ausrichtung. Zum einen weisen seine Werke einen Personalstil im Sinne des Autorenfilms auf – gekennzeichnet durch eine behutsame Annäherung an die portraitierten Personen sowie durch einen Blick, der Zeit lässt für Kontingenz, insbesondere für die Entfaltung von Mikronarrativen und kleinen Gesten jenseits dramaturgischer Schemata. Zum anderen sind die Filme von Alberto Guarani geprägt durch einen fortwährenden Dialog mit den Persönlichkeiten und Gemeinschaften der Guarani, die nicht nur vor der Kamera als Protagonisten erscheinen, sondern auch in die Entscheidungen des Regisseurs über deren Repräsentation einbezogen werden. Alberto Guarani gelingt es, der plurimedial geprägten Kultur seines Volkes filmisch Ausdruck zu verleihen. In fast haptisch wirkenden Bildern und Klangräumen entfalten sich komplexe Rituale, die Gesang und Poesie verbinden mit Tanz, Körperbemalung und dem Gebrauch von Artefakten, welche in der audiovisuellen Darstellung sowohl von künstlerischer als auch von spiritueller Tiefe zeugen.

Seit seinem Debut 2010 hat Alberto Álvares Guarani über 20 Dokumentarfilme realisiert, für die er mit Preisen ausgezeichnet wurde, u.a. beim forumdoc in Belo Horizonte und beim Doclisboa in Lissabon. Alberto Guarani ist primär Filmemacher, wirkt aber auch als Pädagoge und Übersetzer. Er gehört zu dem indigenen Volk der Guarani Nhandewa und wurde 1983 in dem Dorf Porto Lindo in Mato Grosso do Sul, an der Grenze zu Paraguay, geboren. Nach einem Hochschulabschluss in Interkulturellen Studien für Indigene Pädagogen an der Bundesuniversität von Minas Gerais (UFMG), begann er ein Masterstudium am renommierten Institut für Kino und Video der Universidade Federal Fluminense. Neben seinem künstlerischen Schaffen vermittelt Alberto Guarani als Dozent die Technik und Kunst des Filmemachens an junge Guarani, die ihre eigenen Filme machen möchten.

A obra cinematográfica de Alberto Álvares Guarani proporciona uma visão profunda da vida e da cultura guarani no Brasil. Com uma estética específica da mídia audiovisual, seus filmes manifestam a espiritualidade de seu povo ao retratar as complexas práticas religiosas e a visão filosófica do mundo guarani.

Trata-se de um estilo caracterizado por uma visão muito pessoal, mas também por uma orientação decididamente coletiva. São obras com um estilo pessoal no sentido de filmes autorais, que refletem uma abordagem cautelosa das pessoas retratadas e um olhar que deixa tempo para a contingência, especialmente para o desdobramento de micronarrativas e pequenos gestos que vão além dos esquemas dramáticos. Por outro lado, os filmes de Alberto Guarani apresentam um diálogo contínuo com as personalidades e comunidades dos guarani, que não só aparecem como protagonistas diante da câmera, mas também têm a possibilidade de decisão junto ao diretor. Alberto Guarani consegue dar expressão cinematográfica à cultura plurimedial dos guarani. Rituais complexos se desdobram em imagens e espaços sonoros quase tácteis, combinando canto e poesia com dança, pintura corporal e o uso de artefatos que testemunham tanto a profundidade artística quanto espiritual na representação audiovisual.

Desde sua estreia em 2010, Alberto Álvares Guarani já realizou mais de 20 documentários com os quais ganhou prêmios, inclusive no forumdoc, em Belo Horizonte, e no Doclisboa, em Lisboa. Alberto Guarani é principalmente um cineasta, mas também trabalha como educador e tradutor. Ele pertence ao povo indígena guarani nhandewa e nasceu em 1983 na aldeia de Porto Lindo, no Mato Grosso do Sul, na fronteira com o Paraguai. Após a graduação na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com diploma em Estudos Interculturais para Educadores Indígenas, iniciou um mestrado no Instituto de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Além de seu trabalho artístico, Alberto Guarani ensina a técnica e a arte de fazer cinema aos jovens guarani que querem fazer seus próprios filmes.



Karai ha'egui Kunhã Karai 'ete/Os verdadeiros líderes espirituais (2014)
 Karai ha'egui Kunhã Karai 'ete/Die wahren spirituellen Führer (2014)

Der Titel *Guardiões da memória* (*Hüter des Gedächtnisses*, 2018) charakterisiert nicht nur den so benannten Dokumentarfilm, sondern ließe sich auch als Maxime des audiovisuellen Schaffens von Alberto Álvares Guarani begreifen. Sein Werk steht im Zeichen einer filmischen Gedächtnisarbeit, welche die kulturelle Identität der Guarani stärkt, vor allem durch die Tradierung von Weisheit, Wissensbeständen und Spiritualität. In den Filmen von Alberto Álvares Guarani sind „ayvu porã“, auf Portugiesisch „as belas palavras“ („die schönen Worte“) von elementarer Bedeutung. Es handelt sich dabei um eine poetische, philosophische und spirituelle Dimension der Sprache, die für die kulturelle Identität der Guarani zentral ist. Der Kampf um den Erhalt ihrer kulturellen Identität ist auch ein existentieller Widerstand gegen Gewalt und Mordanschläge, denen die Guarani immer wieder ausgesetzt sind, vor allem durch Schergen brasilianischer Großgrundbesitzer. Dem setzt Alberto Álvares Guarani mit seinem Werk eine filmische Form des Widerstands entgegen, die individuelles Kunstschaffen mit kollektivem Impetus verbindet.



O título *Guardiões da memória* (2018) não só intitula um de seus documentários, mas também poderia ser entendido como uma máxima da sua obra audiovisual. O trabalho de Alberto Guarani tem por base a construção de uma memória cinematográfica que fortalece a identidade cultural dos guarani, especialmente através da transmissão de sabedoria, conhecimento e espiritualidade. Em seus filmes, “ayvu porã”, em português “as belas palavras”, esses valores são de importância elementar. É uma dimensão poética, filosófica e espiritual da linguagem que é fundamental para a identidade cultural guarani. A luta para preservar essa identidade cultural é também uma resistência existencial contra a violência e as tentativas de assassinato às quais os guarani são expostos constantemente, em especial no embate com o grande latifúndio. Em seu trabalho, Alberto Álvares Guarani elabora uma forma cinematográfica de resistência que combina criação artística individual e impulso coletivo.

INTERVIEW MIT ALBERTO GUARANI

Peter W. Schulze: Du hast einen ganz eigenen Zugang zum Filmemachen. Um die Spiritualität und Weisheit der Guarani in filmischer Form darzustellen, trittst du in einen engen, spirituell geprägten Dialog mit denjenigen Personen, die du aufzunehmen gedenkst. Könntest du diesen Prozess des Filmemachens näher erläutern?

Alberto Álvares Guarani: Heute kann ich die Fragen nach der Welt der Erzählung, nach der Welt der Spiritualität, nach dem Wissen der Ältesten verstehen. Zum Beispiel, warum die Alten manchmal nicht gefilmt werden wollen. Es ist, weil du beim Filmen einen Teil des Wissens der Ältesten mitnimmst. Aber wenn du dann zurückkommst mit den Bildern und den Gefilmten zeigst, was daraus geworden ist, gibst du einen Teil dieser Weisheit wieder zurück, du kommst zurück, um den Alten das Wissen zurückzugeben, das du in den Bildern eingefangen hast. Und dadurch wird ihr Geist wieder ganz. Das ist der Grund, warum viele Leute heutzutage nicht mehr viele Interviews geben, wenn sie die Interviewer nicht kennen. Sie wissen, dass die Leute die Dinge mitnehmen, aber den Geist nicht zurückbringen, damit die Seele, die Weisheit, wieder vollständig hergestellt wird. Und heute sehe ich diese Welt, diese mystische Welt der Guarani, besonders bei meinem eigenen Volk, das das Bild und die damit verbundene Macht sehr aufmerksam beobachtet. Wir schauen genau, was aufgenommen wird und was zu uns Guarani an Weisheit zurückkehrt. Wenn ich heute zum Beispiel etwas filme, spreche ich zuerst mit den Leuten, mit der Gemeinschaft, wie und was wir genau für Bilder machen, was nach der Aufnahme kommt. Und ob die jeweilige Person im Ganzen erscheinen

will, oder nur halb oder ganz mit Umgebung oder als Detail. Einmal hat mir eine Frau gesagt, wie sie gezeigt werden wollte: „Ich will im Ganzen zu sehen sein“. Und ich fragte wieso. Und sie sagte, wenn ihr ganzer Körper gefilmt wird, wird ihr Geist stärker und kann sogar ihre Verwandten an anderen Orten erreichen. Ihr Geist, ihre Worte, ihre schönen Worte, ihre Ratschläge erreichen andere Gebiete der Guarani durch das Bild. Und daher sagt sie: „Deswegen möchte ich als Ganzkörperaufnahme erscheinen.“ Heute werden Bilder oft so benutzt, zum Beispiel durch die Ältesten, den Tuja, als würden sie durch den Film etwas transportierten, genau wie ein Gebet durch die Mündlichkeit im Gebetshaus etwas transportiert, eine Verbindung herstellt mit anderen Wissensformen.

Carola Saavedra: Du sprichst oft über die Bedeutung des Traums für die Kultur der Guarani. Ich wüsste gerne mehr über deinen kreativen Prozess und was für eine Rolle Träume bei deiner Arbeit spielen.

Alberto Álvares Guarani: Ich habe einmal den Ältesten gefragt, als ich auf dem Dorf in Sapucaia war; wir unterhielten uns und tranken Mate und rauchten Petyngué (eine sakrale Pfeife). Und ich warf ihm die Frage hin: „Warum träumen?“ Und er, der Tiramäe, sagte mit einem Lächeln und in seiner einfachen Art: „Wenn man nicht träumt, ist es, als wäre man tot, denn die Abwesenheit von Träumen ist das Ende unserer Seele.“ Und wenn es das Ende unserer Seele bedeutet, wissen wir Guarani ganz genau, wie wichtig das Träumen ist, was es heißt, nach Träumen zu suchen, weil träumen viel

ENTREVISTA COM ALBERTO GUARANI

Peter W. Schulze: Você tem uma abordagem muito singular para a produção de filmes. A fim de retratar a espiritualidade e a sabedoria dos guarani, você entra em um diálogo espiritual intenso com as pessoas que pretende registrar em seus filmes. Você poderia explicar este processo com mais detalhes?

Alberto Álvares Guarani: Hoje eu entendo essa questão do mundo da narrativa, a questão do mundo da espiritualidade, do saber do mais velho. Por exemplo, por que os velhos às vezes não querem ser filmados. É porque, quando você filma, você leva uma parte do conhecimento dos mais velhos. Mas quando você retorna com a imagem para ele ver como é que está ficando, você retorna parte da sabedoria, você torna a devolver para ele o saber que você captou dentro da imagem. E aí o espírito dele se completa de novo. Então, é por isso que muitas pessoas hoje em dia não dão mais muitas entrevistas a quem elas não conhecem, porque sabem que as pessoas só levam e não trazem de volta o espírito para completar a alma, a sabedoria dele. E hoje eu vejo esse mundo, o mundo místico dos guarani, principalmente do meu próprio povo, que, na imagem, olha com muita atenção essa questão do poder, o que está sendo captado e o que é que está sendo repassado para os guarani, essa sabedoria. Hoje, por exemplo, se eu for filmar, eu converso primeiro com as pessoas, com a comunidade, de que forma e quais quadros que a gente vai fazer, o pós-plano que a gente vai fazer. E aí, se a pessoa quer aparecer inteira, se a pessoa quer aparecer a metade ou coisa e tudo, detalhe. Uma vez uma senhora me falou que ela queria aparecer assim: “Eu quero aparecer geral.”

Eu perguntei por quê. Aí ela falou que quando aparece inteiro o corpo dela, o espírito dela fica mais forte para ela alcançar outros parentes até em outros lugares. Que o espírito dela, a palavra dela, as belas palavras dela, o conselho dela, vai alcançar outros territórios guarani através da imagem. E aí ela fala assim: “Por isso que eu quero aparecer em grandes planos.” Muitas das vezes, hoje, os mais velhos, o tuja, usam a imagem como se ela se transportasse através do filme, como se transporta uma reza através da oralidade na casa de reza, para ter essas conexões com outras sabedorias.

Carola Saavedra: Você costuma falar sobre a importância do sonho para a cultura guarani. Eu gostaria de saber mais sobre o seu processo criativo, qual é o papel do sonho no seu trabalho?

Alberto Álvares Guarani: Uma vez eu perguntei para o mais velho, eu estava na aldeia em Sapucaia e aí estava eu e ele tomando chimarrão, fumando petyngué, conversando. Aí eu joguei para ele assim: “Por que sonhar?” Aí ele falou assim com um sorriso, com a simplicidade dele, o Tiramäe falou assim: “Aquele que não sonha é como se estivesse morto, porque a falta do sonho é o fim da nossa alma.” E quando fala assim, o fim da nossa alma, nós guarani sabemos muito bem o que é o sonhar, o que é você buscar o sonho, porque o sonho não é o sonho de você dormir e “eu sonhei isso”. Porque o sonho que nós guarani buscamos é através da reza. Então, toda vez que a gente vai dormir, a gente pede para o Nhanduru colocar um sonho bom, que pode guiar o nosso



O último sonho (2019), páginas 168-169
Der letzte Traum (2019), Seiten 168-169



mehr ist als nach dem Schlafen aufzuwachen und zu sagen: „Ich habe das und das geträumt.“ Wir Guarani suchen den Traum über das Gebet. Immer, wenn wir schlafen gehen, bitten wir Nhanderu um einen guten Traum, der unser Volk anleiten kann. Das kann zum Beispiel so gehen: „Ich bitte darum, dass mir dieser Traum den Weg weist, damit ich weitermachen kann, damit ich sehe, was ich als nächstes tun soll.“ Das ist dann der Traum. Zum Beispiel wie in dem Film *O último sonho* (*Der letzte Traum*), dieser Film hat uns im Kino viele Dinge eröffnet, da er eine große Hommage an Veramirim war, der schon von uns gegangen ist. Veramirim war der erste Kazike, vor dem Kaziken, der gerade wegen einer Krankheit von uns gegangen ist und der sein Stellvertreter war. Jetzt sind beide dorthin gegangen, wo Nhanderu wohnt, und sie sehen uns von oben und werden unserem Volk immer durch Träume Orientierung bieten. Das Dorf Angra dos Reis wurde wegen eines Traums gebaut, denn Tiramãe, der unser Beter ist, er träumt und sieht im Traum. Nhanderu zeigt ihm Dinge im Traum, wie Visionen kommen sie zu ihm. Er zeigt ihm das Bild im Traum. Er träumte also: Da war ein Ort mit viel Wald, vielen Tieren, vielen guten Dingen, Wasser, dem Fluss. Das alles träumte er, und dann hat er sich auf die Suche gemacht. Und als er nach Angra dos Reis kam, in den 1940er Jahren ungefähr, ich weiß es nicht genau, da hat er von Neuem geträumt. Er träumte, dass das der Ort seines früheren Traums war. Und da fingen sie an, darum zu kämpfen, dort Land zu bekommen. Wenn Nhanderu diese Dinge im Traum eröffnet, ist es viel

einfacher, Land zu bekommen, denn dann ist das Land durch den Traum vorbereitet und durch das Gebet. Deswegen gibt uns das Kraft.

Uns Guarani würde es nicht mehr geben, wären da nicht der Traum und das Gebet. Obwohl wir jetzt in den großen Städten leben, hören wir nie auf, zu träumen. Der Traum ist für uns alles, wir hören auch nie auf, zu beten. Oft fragen die Leute: „Warum seid ihr mitten in der Großstadt? Warum baut ihr nicht woanders eure Dörfer auf?“ Die Leute verstehen nicht, warum die Guarani hier sind. Sie sagen zum Beispiel: „Auf diesem Land kann ja niemand leben.“ Aber die Leute verstehen nicht, warum wir da sind. Es ist nicht wegen des Landes, es ist wegen eines Traums. Und der Traum wurde uns vor langer Zeit eröffnet. Es war nicht so, dass die Guarani in die Stadt gegangen sind, es ist die Stadt, die immer mehr Guarani verschluckt. Die Guarani sind da, nicht weil sie sich der Stadt stellen wollen, sondern wegen des Traums, weil dort der Ort ist, wo wir träumen können, durch das Gebet. Von dort können wir direkt mit Nhanderu sprechen, der Ort ist ein heiliger Ort, ein heiliges Land, auch wenn es nur ein kleines Fleckchen ist. Die Guarani verbinden sich dort direkt mit Nhanderu, mit den unsichtbaren Pflanzen, mit den unsichtbaren Geistern. Deswegen gehen die Guarani nicht weg von diesem Ort. Es ist nicht, weil wir dort unbedingt leben wollten, es ist wegen des Traums, wegen des Gebets, wegen der Gesänge.

povo. Você mesmo pede assim: “Eu peço para que esse sonho me abra o caminho para poder seguir, para poder ver o que é que eu vou fazer.” Então, o sonho é isso. Por exemplo, o filme *O último sonho* é um filme que foi um revelador muito forte dentro do cinema, porque eu fiz uma grande homenagem para o Veramirim, que já se foi, que antes era o primeiro cacique, antes desse cacique que nos deixou, também com uma doença agora, que era o vice dele. Agora também os dois foram onde está a morada do Nhanderu, e estão olhando para a gente de lá de cima, sempre vão estar orientando o nosso povo através do sonho. Então, a aldeia Angra dos Reis foi construída através do sonho, porque o Tiramãe é o rezador, sempre sonha e ele vê, o Nhanderu mostra para ele como se fosse uma premonição através do sonho. Ele mostra a imagem do sonho para ele. Então, ele sonhava. Tinha um lugar onde existia muita mata, muitos animais, muitas coisas boas, água, rio. Então, tudo isso ele veio sonhando, ele veio nessa busca. E aí quando chegou em Angra dos Reis, na década de 40 por aí, eu não tenho certeza, mas aí ele sonhou de novo. Sonhou que aquele era o lugar da aldeia do sonho dele. E aí começaram a lutar, lutar para conseguir uma terra ali. Quando o Nhanderu dá essas revelações do sonho, é muito mais fácil você conseguir a terra, porque aquela terra está preparada desde o sonho, desde a reza. Então, tudo isso faz a gente se fortalecer.

Nós guarani, se não fosse o sonho, a gente não existiria mais, se não fosse a reza e tudo. Apesar

de que a gente vive no meio das grandes cidades assim, a gente nunca deixa de sonhar. O sonho para a gente é tudo, não deixamos de rezar. E muitas das vezes as pessoas falam assim: “Por que vocês estão no meio da cidade grande? Por que você não vai fazer outras aldeias em outros lugares?” Mas é que as pessoas não entendem por que o guarani está ali. Então, por exemplo, falam assim: “Essa terra você não dá nem pra viver.” Mas as pessoas não entendem por que a gente está ali. Não é por causa da terra, mas é por causa do sonho. E aquele sonho ele foi revelado há muito tempo. Não são os guarani que foram para a cidade, é a cidade que cada vez mais está engolindo a população guarani. Então, os guarani estão ali não é porque querem enfrentar aquela cidade, é por causa do sonho, é porque ali é o lugar que ainda dá para se sonhar através da reza. Dali ainda se conversa diretamente com o Nhanderu, aquele lugar é um lugar sagrado, é uma terra sagrada, mesmo que seja um pedacinho ali. Então, ele se conecta ainda com o Nhanderu, com as plantas invisíveis, com espíritos invisíveis. Por isso que o guarani não deixa aquele lugar. Não é porque a gente quer viver naquele lugar, é por causa do sonho, por causa da reza, por causa do canto.

Peter W. Schulze: Uma característica muito forte na sua obra é justamente essa dimensão poética que se manifesta nessas belas palavras dos ancestrais, mas também nas composições cinematográficas que são feitas por você muito cui-



Karai ha'egui Kunhã Karai 'ete/Os verdadeiros líderes espirituais (2014), páginas 170-171
Karai ha'egui Kunhã Karai 'ete/Die wahren spirituellen Führer (2014), Seiten 170-171

Peter W. Schulze: Ein sehr starkes Merkmal deines Werks ist ja genau diese poetische Dimension, die sich in den schönen Worten, (ayvu porã / belas palavras) der Vorfahren eröffnet. Aber auch in den filmischen Kompositionen, die du sehr behutsam in Dialog mit den Ältesten erstellst. Ein Dialog durch Poesie. Etwas, das in einigen deiner Titel offenbar wird, beispielsweise in *O choro da terra* (*Die Klage der Erde*). Ich möchte dich bitten, etwas über die Funktion der Poesie in deinem kreativen Prozess zu sagen, dem persönlichen und dem gemeinschaftlichen, und über die Bedeutung der Poesie in deinem Werk. Mir scheint das ein grundlegend wichtiger Aspekt zu sein.

Alberto Álvares Guarani: Ich glaube, dass in jedem der Filme, die ich im Laufe der Jahre gemacht habe, die Frage der Poesie präsent ist. Auf ästhetischer Ebene, in den Einstellungen, in der Sprache, in der Erzählung. Mit allen Bildern, die ich so anfertige, bitte ich darum, mit dieser Welt der Erzählung und der Bilder in Dialog zu treten, als wäre ich in der Lage, die Zeit anzuhalten, als würde ich mit dem Bild die Zeit anhalten. Und so zeige ich, wie die Zeit der Ältesten ist und wie die Zeit des Filmens ist. Das alles bringt mich immer mehr zum Nachdenken darüber, wie ich diese Sprachen erzählen will. Bei *Os verdadeiros líderes espirituais* (*Die wahren*

spirituellen Führer), meinem ersten Langfilm, habe ich sehr viel gelernt. Weil ich sehr viel gefilmt habe und schließlich nicht alles verwendet habe, denn die Welt der Guarani hat viele Erzählungen, Geschichten und Gesänge. Und von da an habe ich angefangen zu fragen: „Was muss ich machen, damit ich nicht so viel filmen muss?“ Und da dachte ich mir: „Ich werde nach Titeln suchen.“ Der erste Film, den ich machen wollte, da erzähle ich zuerst mein Leben, erzähle es, als wäre es ein Gedicht, so denke ich darüber nach, was ich für diese Geschichte brauche. Ich spreche und erzähle diese Geschichte und dabei finde ich einen Namen für die Geschichte. Manchmal beantwortet der Name die Frage: „Was will ich filmen?“ Also denke ich heute zuerst viel über den Titel nach, denn der Titel lenkt mich, zeigt mir, was ich in dem Film erzählen muss, um das aufzubewahren wie einen Schatz, als würde ich Petynguá rauchen und das aufbewahren, in einer Jacá, einem Korb. Und dann gehe ich hin, denke mir einen Titel aus, danach gehe ich ins Dorf, bringe den Titel mit und sage: „Ich will das und das machen.“ Wenn die Gemeinschaft einverstanden ist und die Ältesten sagen: „Das ist gut, machen wir das“, dann mache ich es. Denn alles, was ich mache, mache nicht ich alleine. Es ist nicht „Alberto hat sich das alleine ausgedacht“, nein. Ich denke immer in der kollektiven Welt, in der Welt der

dadosamente num diálogo com os mais velhos. Um diálogo que passa pela poesia. Algo que você manifesta em vários títulos, como *O choro da terra*, por exemplo. Eu queria que você falasse um pouco sobre a função da poesia no seu processo de criação, pessoal e comunitário, e a importância dela na sua obra, que, me parece, é um aspecto fundamental.

Alberto Álvares Guarani: Eu acho que em todo filme que eu venho fazendo, hoje eu penso assim, está presente a questão da poesia. Falando esteticamente, das filmagens, da linguagem, da narrativa. Com todas as imagens que eu faço assim, eu peço para dialogar com esse mundo da narrativa, da imagem, como se eu conseguisse parar o tempo, como se eu fosse parar o tempo com a imagem. E assim mostrar como é o tempo do mais velho e como é um tempo de filmar. Então, acho que tudo isso me faz pensar, cada vez mais, de que forma eu vou narrar essas linguagens. Eu aprendi muito com *Os verdadeiros líderes espirituais*, meu primeiro longa. Porque eu filmei muito e aí acabei não utilizando tudo que eu filmei, porque o mundo guarani tem muitas narrativas, histórias, os cantos. E a partir daí eu comecei a pensar: “O que eu devo fazer para não sair filmando?” Aí eu pensei assim: “Eu vou buscando em títulos.” O filme que eu quero, por exemplo, primeiro eu narro a minha vida, narrar mesmo, como se fosse uma poesia, assim, de pensar o que eu quero para aquela história. Eu narro, aí eu conto essa história, aí eu consigo achar um nome para essa história. Às vezes eu consigo

achar um nome, “o que eu quero filmar?” Então, eu penso muito hoje no título primeiro, porque o título vai me direcionando, mostra o que eu devo narrar para dentro de um filme para poder guardar como se fosse um tesouro, como se eu fosse fumar um petynguá e guardar, querendo guardar num jacá, no cesto. E aí eu vou lá, eu penso o título, aí depois vou para a aldeia, eu levo esse título, e falo assim: “Eu quero fazer isso.” Aí, se a comunidade concordar, os mais velhos falarem: “Esse é bom, vamos fazer isso.” Aí eu faço. Porque tudo o que eu faço, eu não faço sozinho, “Alberto pensou sozinho”. Não. Eu penso sempre no mundo dos coletivos, no mundo dos mais velhos, no mundo do tempo de cada um, por exemplo. Então, eu tento mostrar esse tempo dos mais velhos, na forma de narrar a história e também na forma que eu quero narrar a imagem, narrar essas imagens. Como se tentasse contar, como se parasse, como se tentasse parar o tempo numa imagem. E aí aquele tempo também vai de acordo com a narrativa dos mais velhos, dos cantos, da forma de se expressar, das poesias. Não é um cinema que vai ali e já pensa, “Eu quero o meu filme ali no circuito comercial.” Não. Eu quero que o meu filme se espalhe entre os guarani. Se eu conseguir alcançar, com a minha própria narrativa, outras pessoas, me deixa muito mais feliz ainda, porque assim a história guarani vai poder entrar na cabeça das pessoas, que vão poder enxergar o meu próprio povo. Então, acho que tudo isso me faz pensar de que maneira eu estou narrando esse filme. Hoje eu comparo muito essa questão de montar o filme com a maneira de





Du verteidigst dein eigenes Volk, indem du dessen Weisheit bewahrst und es gleichzeitig verstehst, diesen kulturellen Reichtum zu nutzen, um ihn für nicht indigene Personen auch Stückchen für Stückchen zugänglich zu machen.



Ältesten, der Welt der Zeit jedes Einzelnen. Also versuche ich, diese Zeit der Ältesten zu zeigen, indem ich die Geschichte auch in der Form erzähle, in der ich das Bild erzähle, diese Bilder erzähle. Als würde ich versuchen zu erzählen, wie die Zeit anhält, als würde ich versuchen, die Zeit in einem Bild anzuhalten. Und so läuft die Zeit zusammen mit der Erzählung der Ältesten, den Gesängen, der Art sich auszudrücken, der Poesie. Es ist nicht die Art Kino, wo man hinget und denkt: „Ich will, dass mein Film kommerziell erfolgreich wird.“ Nein, ich will, dass mein Film sich unter den Guarani verbreitet. Wenn es mir gelingt, mit meiner eigenen Erzählung andere Menschen zu erreichen, dann macht mich das viel glücklicher, denn so gelangt die Geschichte der Guarani in die Köpfe der Menschen und sie können mein Volk selbst sehen. Das alles bringt mich zum Nachdenken darüber, wie ich den Film erzähle. Heute vergleiche ich diese Fragestellungen oft damit, wie man einen Korb flecht, wie man ein Tier aus Holz schnitzt. Denn auch dabei ist es das Ziel, jedes Mal besser zu werden, richtig zu flechten und keine Fehler zu machen. Und das gleiche gilt für das Schneiden von Filmen, man sagt auch zusammenzukleben, die Sequenzen aneinander zu leimen, das ist genau das gleiche. Wie kann ich meinen eigenen Film flechten wie einen Korb, damit die Erzählung in den Bildern verbleibt.

Peter W. Schulze: Die Guarani sind ein Volk der Poeten und Künstler, im Tanz, im Gesang, in der Dichtung, in der Malerei. Und all das fließt in die

Sequenzen ein, die du in deinen Filmen kreierst. Besonders die Zeremonien sind ganz wunderbar. Und dort zeigt sich die gesamte traditionelle Kultur der Guarani, die du aber auch in eine spezifische filmische Ästhetik gießt, ein künstlerisches Statement von dir, das aber zugleich etwas Kollektives ist. Könntest du über die Beziehung zwischen den traditionellen Künsten der Guarani und den Ausdrucksmöglichkeiten des Kinos sprechen?

Alberto Álvares Guarani: Du wirst als weiser Beter wahrgenommen, hinter der Kamera. Also macht nicht die Mehrheit solche Filme, nicht viele nehmen so ein wichtiges Gebet auf. Denn wenn du diese Bilder aufnehmen kannst, dann deswegen, weil die Ältesten, die Gemeinschaften in den Dörfern an das glauben, was du tust. Du verteidigst dein eigenes Volk, indem du dessen Weisheit bewahrst und es gleichzeitig verstehst, diesen kulturellen Reichtum zu nutzen, um ihn für nicht indigene Personen auch Stückchen für Stückchen zugänglich zu machen, sie verstehen zu lassen, wie die Welt der Guarani ist, wie wir Guarani beten, wie wir das darstellen. Zum Beispiel *A origem da alma* (*Der Ursprung der Seele*). Ich habe den Film gemacht, indem ich einen Alten aufgenommen habe, einen Weisen, wie er den Kindern heilige Namen gab. Das hatte noch nie jemand gefilmt, niemand hatte davon geträumt, das zu machen. Das alles bringt mich heute zum Nachdenken. Heute kann ich mich als Beter verstehen, aber ich bete mit der Kamera, eine Kamera ist so etwas wie der andere Naurú für mich, der andere Krieger, der da ist, um zuzuhö-

fazer um cesto, de talhar um bichinho de madeira, porque você vai ali e seu objetivo é fazer cada vez melhor, de trançar, não errar. É a mesma coisa montar, a gente fala, assim, de grudar um filme, de colar o filme um com o outro, é a mesma coisa. De que maneira eu vou poder trançar o meu próprio filme como um cesto para que a narrativa consiga ficar nessas imagens.

Peter W. Schulze: O povo guarani é um povo de poetas e de artistas, na dança, no canto, na poesia, na pintura e tudo isso entra nas sequências que você usa no seu cinema, que são maravilhosas, especialmente das cerimônias. E lá entra toda essa cultura tradicional dos guarani, mas você também transforma isso numa estética cinematográfica específica, uma posição artística sua, que é ao mesmo tempo algo coletivo, é as duas coisas. Você poderia falar sobre essa relação entre as artes tradicionais guarani e as possibilidades de expressão artística do cinema?

Alberto Álvares Guarani: Ali você é considerado como se fosse um rezador sábio, ali para dentro de uma câmera. Então, não é a maioria que faz esses filmes, não é a maioria que capta uma reza tão importante. Porque, quando você capta essas imagens, é porque as pessoas mais velhas, as comunidades das aldeias acreditam naquilo que você faz. Você está defendendo o seu próprio povo ao guardar essa sabedoria e, ao mesmo tempo, você sabe utilizar essa riqueza cultural de forma

a transformá-la para as pessoas não indígenas também entenderem aos poucos como é o mundo guarani, como o guarani reza, como o guarani coloca isso. Por exemplo, *A origem da alma*. Eu fiz um filme gravando um velho, o sábio, colocando o nome sagrado para os meninos. Isso ninguém jamais tinha feito, ninguém jamais sonhou em fazer isso. Então, tudo isso me faz pensar muito. Hoje eu posso me considerar, assim, como um rezador, mas eu rezo com a câmera, uma câmera como se fosse o outro *naurú* para mim, o outro guerreiro que está ali para escutar, para gravar. Então, o rezador, quando é gravado nisso, o rezador não olha para aquela câmera como se fosse um equipamento. Então, você tem que olhar como se fosse um *naurú*, um guerreiro está ali também para aprender. Só que ele, ao mesmo tempo que ele aprende, ele faz com que outras pessoas aprendam através daquelas imagens que ele captou e que sente por dentro. Então, hoje a câmera, por exemplo, eu utilizo muito como se fosse um segundo olho, segundo ouvido. Como eu sempre falo, brincando, que eu tenho duas memórias comigo hoje em dia, uma que é o cartão de memória que prende o saber, que prende, que grava e outro saber que, além do cartão de memória passa para mim também. E aí eu vou prendendo essa memória comigo, essas narrativas. Eu acho que tudo isso me faz pensar muito neste mundo onde eu vivo, nessa questão da reza, por exemplo. Nessa questão do parto, de como fazer, de como sentir, por exemplo. Nem todo mundo deixa você filmar uma medicina, o pessoal fazendo. A cura, por exem-



Você está defendendo o seu próprio povo ao guardar essa sabedoria e, ao mesmo tempo, você sabe utilizar essa riqueza cultural de forma a transformá-la para as pessoas não indígenas.





Tekowe Nhepyrun/A origem da alma (2016), páginas 174-175
Tekowe Nhepyrun/Der Ursprung der Seele (2016), Seiten 174-175

ren, um alles aufzunehmen. Wenn also der Beter gefilmt wird, schaut er nicht zur Kamera, als wäre sie ein Ausrüstungsgegenstand. Vielmehr muss man die Kamera so betrachten, als wäre sie ein Naurú, ein Krieger, der immer da ist, um zu lernen. Und beim Lernen bringt er andere Leute dazu, durch die Bilder, die er einfängt und im Inneren fühlt, auch zu lernen. Ich nutze die Kamera heute beispielsweise so, als wäre sie ein zweites Auge, ein zweites Ohr. So wie ich immer im Scherz sage, dass ich heute zwei Gedächtnisse habe, eines auf der Speicherkarte, das das Wissen festhält, das es aufzeichnet, und ein anderes, das jenseits der Speicherkarte in mir ist. Und so schreibe ich diese Erinnerungen in mich ein, diese Geschichten. Ich glaube, all das bringt mich zum Nachdenken über die Welt, in der ich lebe, über die Frage des Betens zum Beispiel. Über die Frage der Geburt, wie man es macht, wie man dabei fühlt, zum Beispiel. Nicht alle wollen sich dabei filmen lassen, wie sie zum Beispiel eine Medizin herstellen. Unser Heilungsritual, die Cura, zum Beispiel, niemand hat das je gemacht. Ich habe es gefilmt, habe das Material, aber ich habe es nie zusammengeschnitten, weil es bis heute nicht erlaubt ist, das Material zu schneiden und zu sagen: „Ich will das machen.“

Also, sogar ich habe es nie geschafft, den Schnitt zu machen, aber ich habe es gefilmt. All das bringt mich zum Nachdenken über das Warum. Und bis heute gelingt es mir, an diese Orte zu gelangen mit meiner Ausrüstung und zu filmen. Denn wenn du nicht mit einem anderen Blick herangehst, wird es nicht gelingen, all das im Gebetshaus zu filmen. Es ist, als ob etwas geschieht, wenn du durch die Weisheit der Ältesten gehst, sie durchdringt dann das Filmmaterial. Aber wenn man gleich mit dem Gedanken herangeht, etwas tun zu wollen, etwas bewahren zu wollen, dann muss die ganze Ausrüstung erst durch ein Heilungsritual. All das wird eine Reinigung durchlaufen, damit du die Bilder einfangen kannst. Man geht nicht einfach hin und sagt: „Ich werde alles filmen.“ Nein. Es gibt Prozesse, die man durchlaufen muss, damit man diese schönen Bilder einfangen darf, die Tänze, die Gebete, die Heilungsrituale, für die ganze Welt der Guarani.

Peter W. Schulze: Ich möchte gerne wissen, wie du das indigene Kino in Brasilien siehst, die neuen Generationen. Du gibst in den Dörfern Kurse für junge Leute, wie ist diese Erfahrung für dich bis jetzt gewesen?



plo, jamais ninguém fez isso. Eu já filmei, eu tenho material, mas só que eu nunca montei como fazer a cura, porque isso até hoje ainda não é permitido montar, falar assim: “Eu quero fazer isso.” Então, até eu ainda não consegui chegar a montar essa cura, mas eu já tenho filmado. Então, acho que tudo isso me faz pensar muito no porquê. E até hoje eu consigo chegar nesses lugares e entrar com meu equipamento e filmar. Porque se você não chega com outro olhar, você não vai conseguir filmar aquilo tudo dentro da casa de reza, parece que tem uma coisa mesmo que vai fazer, através da sabedoria dos mais velhos, vai parar a sua filmagem. Mas, você entrando com um pensamento de querer fazer, de poder guardar tudo isso. Primeiro o equipamento tem que passar por um processo de cura. Então, tudo isso vai passar pela purificação para você conseguir captar as imagens. Não é assim chegar e: “Eu vou filmar tudo.” Não. Tem todos os processos também para você chegar e captar essas belas imagens, as danças, as rezas, as curas para o mundo guarani.

Peter W. Schulze: Eu queria saber como você vê o cinema indígena no Brasil, as novas gerações.

Você dá cursos para jovens nas aldeias, como tem sido essa experiência?

Alberto Álvares Guarani: Eu acho que o cinema indígena, ele é muito pouco, porque muitas pessoas confundem o que é cinema indígena. As pessoas confundem por quê? Primeiro, elas acham que não indígena fazendo filme sobre indígena é cinema indígena. Isso não é o cinema indígena, porque é um olhar de fora, vai, faz um filme sobre indígena, e nele não conta o olhar do indígena. Então somos eu e mais uns outros amigos, só tem pouca gente que faz o cinema indígena. Pouquinhos mesmo. Para mim, o cinema indígena tem que ser feito como eu faço, a partir de produção, de montagem, de filmar, de tudo, de traduzir e de escrever para os festivais, de participar das coisas. Isso é cinema indígena. Isso porque, desde a filmagem, você traz o pensamento indígena, o pensamento guarani, por exemplo. Então, para mim, isso é o cinema indígena, não é um cinema de outra pessoa que criou um projeto e foi fazer o filme sobre o indígena. Então, muita gente confunde isso, e eu sempre falo nas oficinas, quando eu vou dar oficina, eu ensino a pessoa para ela ser independente, não depender dos

Alberto Álvares Guarani: Ich glaube, indigenes Kino gibt es kaum, aber viele Leute verwechseln, was indigener Film ist. Warum verwechseln es die Leute? Zuerst einmal glauben sie, dass es indigenes Kino ist, wenn Nicht-Indigene Filme über Indigene machen. Es ist deswegen kein indigenes Kino, weil der Blick von außen kommt, man macht einen Film über Indigene, aber dort spielt der Blick der Indigenen keine Rolle. Also sind es nur wenige Leute, ein paar Freunde und ich, die indigenes Kino machen. Sehr wenige. Für mich muss indigenes Kino so gemacht werden, wie ich es mache. Von der Produktion, dem Schnitt, vom Dreh, von allem, bis zum Übersetzen, dem Schreiben an Festivals, der Teilnahme an diesen Dingen. Das ist indigenes Kino. Denn ab dem Dreh bringen wir indigenes Denken mit, das Denken der Guarani zum Beispiel. Für mich ist indigenes Kino nicht das, was andere Leute machen, die sich ein Projekt ausgedacht und einen Film über Indigene gemacht haben. Das wird aber oft verwechselt und in meinen Workshops sage ich das immer, ich bringe den Menschen bei, unabhängig zu sein, sich nicht von anderen abhängig zu machen. Heute gibt es beispielsweise mehrere Leute in den Dörfern, die filmen können, die an mehreren Workshops teilgenommen haben, die aber nicht schneiden können. Das bringt das Gedächtnis der Menschen in Gang, auch das Denken, man kann zwar etwas filmen, ohne Schnitt wird es aber nichts, weil ein Film die Konstruktion einer Geschichte entlang der Zeitachse ist. Bei den Workshops wurde nur gelehrt, wie man filmt, aber nicht, wie man schneidet. Und beim Film steht und fällt alles mit dem Schnitt. All das bringe ich in die Dörfer und sage: „Nein, ich werde euch beibringen, unabhängig zu sein, wie ich es bin, damit ihr nicht von anderen abhängig werdet.“ Denn ein professioneller Schnitt ist in Brasilien sehr teuer, das hat man nicht einfach so zur Verfügung. Wir haben kein Geld, um jemanden zu bezahlen, der das professionell macht. Man muss selbst wissen, ob man es wirklich will und dann muss man sich einen Partner suchen, damit wir unseren eigenen Film machen können, unseren eigenen Blick, erzählen mit dem Blick unseres Volkes. Für mich ist das indigenes Kino. Wir treffen heute viele Leute, viele wollen den Jungen nicht beibringen, unabhängig zu sein. Und auch das richtet bei den jungen Menschen spirituell Schaden an, denn wenn ein Projekt zu Ende geht, geht auch die

Gruppe auseinander und die Distanz schadet den Menschen auf spiritueller Ebene. Wenn jemand im Dorf einen Film dreht und es kommen andere Leute, die mit ihm den Schnitt machen, sogar wenn er das Geld für das Projekt hat, dann geht der junge Mensch weg, reist, fährt an irgendwelche Orte der Welt. Wenn das Projekt endet, geht die Person weg, die den Schnitt gemacht hat, und lässt den jungen Menschen alleine. Wenn dieser aber nun weitermachen will weil er etwas Berühmtheit erlangt hat und das, sozusagen, ihm vielleicht zu Kopf gestiegen ist. Ich glaube, das sind viele Dinge, über die man nachdenken muss, wenn es um indigenes Kino geht.

Carola Saavedra: Was ist Kunst aus der Perspektive der Guarani? In der westlichen Welt dominiert eine eher strikte Auffassung von Kunst. Kunst ist vor allem ein Objekt, Kunst entspricht letztlich dem Markt und der Musealisierung. Mich interessiert sehr, wie der Blick darauf für die Kultur der Guarani aussieht.

Alberto Álvares Guarani: Für uns Guarani liegt Kunst vor allem im Leben. So zum Beispiel beim Flechten eines Korbs, in einer Flechterei kann man unsere Geschichte finden. Kunst ist die Art, wie wir unsere Welt erzählen, unsere Geschichten. Zum Beispiel, wenn man einen Korb flechtet, dann erzählt man eine Geschichte des Lebens, der Kunst des Flechtens, man erzählt das Wissen der Guarani, das Wissen ist eine jahrtausendealte Geschichte. Und das beinhaltet auch die Spiritualität, wenn man eine kleine Tierfigur aus Holz schnitzt, wenn man einen Rassel baut. Das ist nicht nur eine Kunst oder ein Musikinstrument, es liegt eine Geschichte darin, sowohl physisch als auch spirituell. Denn man erzählt immer gleichzeitig die Geschichte des Lebens. In der Welt der Guarani bedeutet das Erzählen der Geschichte nicht nur die Geschichte, nicht nur die Erzählung, sondern es beinhaltet auch die Spiritualität, den Körper, den Geist der Person und die Transformation des Lebens. All das ist für uns eine Art, unsere Kunst zu erzählen, ein Objekt herstellen, ein Artefakt, ein Stück Kunsthandwerk, damit du wiedergeben kannst, wie jede Geschichte erzählt wird, indem in unserem Dorf Kunst entsteht.

outros. Por exemplo, hoje existem várias pessoas nas aldeias que sabem filmar, que participaram de algumas oficinas, mas não sabem montar. Então, isso também mexe com a memória das pessoas, mexe um pouco com o pensamento das pessoas, porque você sabe fazer um filme, mas você não sabe montar, porque o filme é uma construção de uma história através da linha do tempo. Então, as pessoas que trabalhavam nas oficinas ensinavam só a filmar, mas não ensinavam a montar, e no filme tudo é montagem. Então, tudo isso eu trabalho dentro das aldeias, eu falo assim: “Não, eu vou ensinar vocês para vocês serem independentes, como eu faço, para não depender de outras pessoas.” Porque, primeiro, um editor no Brasil é muito caro, você não tem. A gente não tem dinheiro para pagar um editor para montar. A gente tem que saber que a gente quer realmente isso, então a gente sempre tem que ir buscar parceria para a gente fazer o nosso próprio filme, o nosso olhar, contar o olhar do nosso povo. Para mim isso é o cinema indígena. Então, é claro que hoje a gente vê muitas pessoas, muita gente não ensina o jovem a ser independente. E também isso faz mal espiritualmente para o jovem, porque, quando termina o projeto, o grupo acaba se distanciando, a distância faz mal às pessoas, à espiritualidade. Por exemplo, as pessoas que fazem filme lá na aldeia, vão outras pessoas, montam com ele na aldeia, até quando tiver o dinheiro do projeto, assim, o menino sai, viaja, vai para qualquer canto do mundo. Quando acaba o projeto, a pessoa que editava com ele vai embora e deixa esse menino sozinho. E aí esse menino quer fazer, quer dar continuidade e a fama que ele teve, tipo assim, meio que sobe na cabeça dele. Então, acho que tudo isso é muita coisa para pensar sobre a questão do cinema indígena.

Carola Saavedra: O que é arte do ponto de vista guarani? No mundo ocidentalizado, domina uma concepção bastante rigorosa da arte. A arte é, em geral, um objeto, a arte corresponde, em última análise, ao mercado e à musealização. Estou muito interessada em como esse conceito se dá na cultura guarani.

Alberto Álvares Guarani: Para nós guarani a arte está na vida, principalmente. Assim, a arte a gente faz numa cesta, numa cestaria a gente encontra a nossa história. A arte é a forma da gente contar o nosso mundo, narrar nossas histórias. Por exemplo, quando você está fazendo um cesto, você está narrando uma história da vida, da arte no cesto, está narrando o conhecimento guarani, o conhecimento é uma história milenar. E isso envolve a espiritualidade também, quando você faz um bichinho de madeira, quando você faz um chocalho. Aquele chocalho não é apenas uma arte, é uma história ali, tanto física quanto do mundo espiritual, porque ao mesmo tempo você está narrando a história da vida. No mundo guarani, quando você narra a história, não é só a história, o físico, você também fala da espiritualidade, do corpo, do espírito, da pessoa e da transformação da vida. Então, tudo isso para a gente é uma forma de contar a nossa arte, de construir um objeto, construir um artefato, um artesanato para você contar como cada história é narrada nesse processo de fazer a arte dentro da aldeia.

K

A

T

U

M

I

R

I

M



KATÚ
MIRIM

**A reconquista da
identidade indígena**

**Die Rückeroberung
indigener Identität**

Die Zugehörigkeit zu einer indigenen Bevölkerungsgruppe in Brasilien hat viele Facetten. Sie reicht von indigenen Dorfgemeinschaften bis hin zu Vertriebenen an den Rändern der Großstädte, die oft ihrer Herkunftsorte und ihrer Kultur beraubt wurden, jedoch zunehmend der wiedererlangten indigenen Identität Ausdruck verleihen und ihnen zustehende Rechte einfordern.

Zu den urbanen Indigenen zählt Katú Mirim (*1986), Rapperin, Singer-Songwriterin und Aktivistin. Die Tochter einer afro-brasilianischen Mutter und eines indigenen Vaters aus dem Volk der Boe Bororo begann erst in ihrer Jugend, sich als indigene Person zu verstehen, indem sie ihre eigene Geschichte aufarbeitete. Dazu gehörte auch das Annehmen eines neuen Namens – Katú Mirim –, der ihr vom Volk der Guarani Mbya im indigenen Territorium Jaragué in São Paulo gegeben wurde, und die Reise in das Bororo-Dorf ihres Vaters auf der Suche nach Verwandten, die sie als ihrige anerkennen würden. Diese vielfältigen Lebenserfahrungen und Identitäten prägen ihr künstlerisches Schaffen. In ihrem Werk fordert Katú Mirim soziale Gerechtigkeit für marginalisierte Bevölkerungsgruppen, denen sie selbst angehört: Indigene, Afrobrasilianer/innen, Frauen und LGBTQIA+.

Bekanntheit erlangte Katú Mirim mit dem Video *Índio não é fantasia* (*Indianer ist keine Verkleidung*, 2018), das die Verwendung indigener Symbole als Karnevalskostüme thematisiert. In dem Video affirmiert sie die Existenz indigener Menschen, nicht als Mythologie oder exotisierte Folklore, sondern als Völker, die Teil der brasilianischen Nation sind. Im Jahr 2019 gründete sie das Tibira-Kollektiv, die erste Online-Community indigener LGBTQIA+ in Brasilien. Zu ihrer vielfältigen Medienpräsenz, mit der Katú Mirim eine beträchtliche Sichtbarkeit erzeugt, zählt u.a. die Teilnahme an bekannten Modeschauen, ihre Abbildung auf der Titelseite des Magazins Elle, Übertragungen ihrer Songs auf CBC-Radio oder die Produktion einer Videoperformance für das Institut Moreira Salles.

Insbesondere in der Musik erreicht Katú Mirim eine große künstlerische Ausdruckskraft. Mit dem Rap als musikalischer Grundlage, widmet sie sich nicht nur indigenen Themen, sondern verleiht auch den Forderungen anderer Minderheiten Ausdruck. Von Bedeutung ist dabei auch ihre Lebenserfahrung in der Peripherie von São Paulo, wo sie aufgewachsen ist. Nicht zuletzt diese Lebenswirklichkeit und die damit verbundenen Formen des Zusammenlebens fließen in ihre Kunst ein und manifestieren sich in einer aktivistischen Haltung. Bereits in *Agujyevete* (2018), ihrer ersten Single, wird deutlich, dass es Katú Mirim um nichts weniger geht als um eine kritische Revision der Geschichte und Gegenwart Brasiliens als Ausgangspunkt einer Erneuerung des Landes: „Ich bin gekommen, um euch die wahre Geschichte zu zeigen, die sie zu verschleiern versuchen / in Brasilien gibt es Völkermord, Schmerz, Massaker und Sklaverei / Aber das erscheint nicht in eurem Fernsehen.“

Pertencer a um grupo populacional indígena no Brasil tem muitas facetas, pois abarca desde comunidades indígenas em aldeias até aqueles expulsos para as periferias das grandes cidades, privados de seu lugar de origem e cultura. Porém, cada vez mais, essa periferia vem recuperando sua identidade indígena roubada e exigindo seus direitos.

Entre os indígenas urbanos está Katú Mirim (*1986), rapper, cantora-compositora e ativista. Filha de mãe afro-brasileira e pai indígena do povo boe bororo, ela foi adotada por uma família evangélica e só começou a se entender como indígena na adolescência, ao resgatar sua própria história. Esse movimento incluiu a adoção de um novo nome – Katú Mirim – dado a ela pelo povo guarani mbya no território indígena do Jaraguá, em São Paulo, além de viagens à aldeia bororo de seu pai em busca de parentes que a reconhecessem como pertencente àquele lugar. Estas múltiplas experiências de vida e identidades marcam seu trabalho artístico. Em seu trabalho, Katú Mirim exige justiça social para os grupos marginalizados, grupos aos quais ela mesma pertence: povos indígenas, afro-brasileiros, mulheres e pessoas LGBTQIA+.

Katú Mirim ganhou notoriedade com o vídeo *Índio não é fantasia* (2018), que aborda o uso de símbolos indígenas como fantasia de carnaval. No vídeo, ela afirma a existência de povos indígenas, não como mitologia ou folclore exótico, mas como povos que fazem parte da nação brasileira. Em 2019, fundou o Coletivo Tibira, a primeira comunidade online indígena LGBTQIA+ do Brasil. Entre as diversas aparições de Katú Mirim na mídia, com considerável visibilidade, vale mencionar, sua participação em grandes desfiles de moda, o que inclui uma foto na capa da revista Elle, transmissões de suas músicas na rádio CBC e a produção de uma performance em vídeo para o Instituto Moreira Salles.

Especialmente na música, Katú Mirim consegue uma grande expressão artística. Usando o rap como base musical, ela não só aborda questões indígenas, mas também dá expressão às demandas de outras minorias. Sua experiência de vida na periferia de São Paulo, onde cresceu, também é significativa. Não menos importante, esta realidade de vida e as formas de convivência associadas a ela fluem em sua arte e se manifestam em uma atitude ativista. Já em *Agujyevete* (2018), seu primeiro single, fica claro que Katú Mirim está preocupada com uma revisão crítica da história e do presente do Brasil como ponto de partida para uma renovação do país: “Vim mostrar-lhes a verdadeira história que eles tentam encobrir / No Brasil há genocídio, dor, massacre e escravidão / Mas isso não aparece em sua televisão”.

INTERVIEW MIT KATÚ MIRIM



Carola Saavedra: In Interviews sagst du oft, dass deine indigene Identität in deiner Jugend in Erscheinung trat. Wir würden gerne erfahren, wie du diese Thematik in deiner Kindheit erlebt hast, wie sie sich im Lauf der Jahre verändert hat und wie du dich heute positionierst.

Katú Mirim: Meine Kindheit war etwas anders, weil ich in städtischer Umgebung geboren bin, in der Peripherie im Landesinneren des Bundesstaats São Paulo, wir sind nicht als Indigene anerkannt. Wir werden hier als Pardos oder „Mulatten“ eingeordnet. Ich verstand erst im Erwachsenenalter, was es bedeutet, indigen zu sein. Ich habe es verstanden und dann habe ich meinen biologischen Vater kennengelernt, der mir erzählte, ich gehöre einem indigenen Volk an. Mein Zugang zu den sozialen, politischen Fragen, dem Verständnis als eigene Ethnie und dann mein Selbstverständnis als Indigene, das war ein allmählicher Prozess. In der Kindheit waren da die politischen Fragen, das Indigene als Phänotyp, und später habe ich versucht, das zu rekonstruieren, um die Frage nach der Zugehörigkeit zu klären, was es bedeutet, dazu zu gehören. Es war alles ein Prozess und der Prozess läuft auch noch weiter.

Peter W. Schulze: Dein biologischer Vater ist Bororo, aber du wurdest durch die Guarani getauft. Wie ist es dazu gekommen?

Katú Mirim: Es sind unterschiedliche Kulturen. Als ich zum ersten Mal in das Indigenen-Gebiet Jaraguá hier im Bundesstaat São Paulo gekommen bin, habe ich zu ihnen gesagt: Schaut mal, ich bin

Nachkomme von Indigenen, gehöre zu den Bororo und lebe hier in der Peripherie, aber mein Volk hat ein demarkiertes und anerkanntes Gebiet und ich möchte gerne wissen, wie ich euch hier helfen kann, wie ich eure Kultur kennenlernen kann. Dort auf dem Indigenen-Gebiet Jaraguá, im Dorf Itakupé wurde ich zum ersten Mal als Indigene anerkannt. Sie haben mich als Teil ihrer Nation empfangen und zu mir gesagt: Wir erkennen dich als Indigene der Boe an, wir werden dich nicht mehr mit deinem amtlichen Namen rufen, weil das für uns keinen Sinn ergibt. Wir möchten dich aufnehmen, dich mit unserem Namen taufen. Es gibt eine Zeremonie, die sich Nhemongaraí nennt, das ist die Wassertaufe, wenn man einen Namen bekommt. Es ist ein langwieriges Ritual, es begann bei mir um 18 Uhr und endete erst um 5 Uhr früh am nächsten Tag im Gebetshaus.

Und da bekam ich den Namen Katú Mirim. Katú bedeutet guter Mensch, erleuchtetes Wesen. Das ist die Bedeutung meines Namens. Der Name hat viel mit der Seele zu tun und mit der Mission der Person. Und ich habe sogar mit dem Xamoi, dem Schamanen, herumgejuxt, ich sagte: „Ach, ich bin doch kein guter Mensch!“ Und er antwortete: „Trotz allem, was dir im Leben zugestoßen ist, bleibst du deine Essenz: Du hast die Essenz einer Erleuchteten.“ Und das ist mein Name. In meinem Volk habe ich das Namensritual noch nicht durchlaufen. Das Ritual der Namensgebung der Boe Bororo beginnt in der Kindheit, jeder Säugling wird mit Federn geschmückt in die Höhe gehoben. Wenn es später stattfindet, wird dann so getan, als würde man mit den Armen in die Höhe gehoben, weil ein erwachsener Mensch nicht komplett hochgehoben werden kann.

ENTREVISTA COM KATÚ MIRIM



Carola Saavedra: Nas entrevistas você diz que a sua identidade indígena foi algo que surgiu na adolescência. A gente queria saber como era essa questão para você na infância, como ela foi se transformando no decorrer dos anos e como você se coloca hoje.

Katú Mirim: Na infância, na verdade, é um pouco diferenciada porque nasci no meio urbano, na periferia do interior paulista, e a gente não tem esse reconhecimento enquanto indígena. A gente é lido como pardo aqui. Eu fui entender o que é ser indígena já adulta. Eu entendi e depois conheci o meu pai biológico, que me falou que eu pertencia a um povo. Então essas questões sociais, de política, de entendimento como raça, e depois de entender como indígena no acolhimento foram acontecendo com o processo. Então, na infância, a gente tem primeiro essa coisa política, essa coisa do indígena como fenótipo, e depois eu comecei o resgate para entender como era o pertencimento, como é o pertencer, assim. Foi todo um processo, e ainda está sendo um processo.

Peter W. Schulze: Seu pai biológico é bororo, mas você foi batizada pela cultura guarani. Como se deu essa experiência?

Katú Mirim: São experiências diferentes. Quando cheguei na Terra Indígena do Jaraguá, aqui em São Paulo, na primeira vez que fui lá, eu falei para eles: “Olha, eu sou descendente, sou do povo boe bororo, moro aqui na periferia, mas o meu povo tem sua terra demarcada e homologada, e eu queria saber como que faço para ajudar

vocês, para adentrar na cultura”. Então o primeiro reconhecimento ali na TI de Jaraguá, na aldeia Itakupé, é como indígena. Eles me reconhecem como pertencente da nação. Então eles falaram para mim: “A gente te reconhece como indígena do povo boe, e a gente não vai ficar chamando você pelo seu nome de registro, porque para nós não faz sentido. A gente quer te acolher e te batizar com o nosso nome”. Há uma cerimônia que se chama Nhemongaraí, que é o batismo das águas, quando você recebe o nome, e é um ritual bastante demorado, que começou às 18 e terminou às 5 da manhã do outro dia, dentro da casa de reza.

E aí eu recebi o nome de Katú Mirim: Katú significa pessoa boa, ser iluminado. Esse é o significado do meu nome. E seu nome vem muito a respeito da sua alma e da sua missão. Eu até brinquei com o xamoi. Eu falei: “Ah, eu não sou uma pessoa boa!” E ele falou: “Porque apesar do que te aconteceu na sua vida, você tem que ser a sua essência, que você tenha a essência de pessoa iluminada”. E esse é o meu nome. Dentro do meu povo, eu ainda não passei pelo ritual de nomeação, que a gente tem. O ritual de nomeação no povo boe bororo começa na infância, tanto que eles levantam o bebê para cima, cheio de plumas. Então eles brincam com você dizendo que vão levantar os braços para cima, porque não tem como te levantar para cima por ser adulta.

Hoje, na verdade, o meu ser – o que eu carrego – é o Nhandereko, que é a cultura guarani que me acolheu. Eu sou uma filha adotada duas vezes: fui adotada por pais brancos, adotada pelos guarani e agora, também, vou ser adotada pelo meu povo.

KATÚ MIRIM



Heute ist mein Sein – das, was ich bei mir trage – Nhandereko, das ist die Guarani-Kultur, die mich aufgenommen hat. Ich bin eine zweifach adoptierte Tochter: Ich wurde von meinen weißen Eltern adoptiert und durch die Guarani. Und jetzt werde ich auch durch mein eigenes Volk adoptiert. Wie komme ich dazu? All das ist sehr bereichernd, denn ich komme aus der Peripherie, wo mir das verwehrt wurde aufgrund von Weißmachung, Kolonisierung, Genozid. Das ist ein historischer Augenblick für mein Volk, zu dem ich gehe, im Zuge meines erneuten Versuchs, meinen Körper als politisch zu verstehen, die Erinnerung zu verstehen, die ich habe, und die, die mir nicht gegeben wurde.

Das ist sehr wichtig für mich. Erst heute lerne ich, die Geschichte meiner Vorfahren zu respektieren, was schon ein Grund ist, stolz zu sein, denn früher war das nicht so. Es ist jeden Tag eine Rückeroberung.

Carola Saavedra: Wie siehst du die Beziehung zwischen Aktivismus und Kunst?

Katú Mirim: Für mich gibt es diese Trennung zwischen Aktivismus, Kunst, Spiritualität und Körper nicht: All das ist ein und dasselbe. Ich wurde schon als Aktivistin geboren. Ich wurde geboren und musste in der Familie dafür kämpfen, was ich war, denn wir hatten unterschiedliche spirituelle Vorstellungen. In der Kunst beispielsweise, als ich mit dem Schreiben anfang, schrieb ich meine Gefühle in Form von Rap auf, mit ungefähr 13 Jahren. Das war eine Art, das nach außen zu bringen, sowohl als Katharsis, als auch um zu sagen: „Hey, daran glaube ich.“ Es gab da nie eine Trennung. Spiritualität und schreiben. Verstehen, dass Gesang etwas Heiliges ist. Für mich ist Rap etwas Heiliges. Deswegen sage ich immer, man wird als Aktivistin geboren.

Als ich mit dem Rap anfang, hier in der Peripherie – ich wohne noch immer am gleichen Ort, in der Stadt, wo ich geboren wurde – ging es mir darum, über meine Umgebung zu sprechen, über die Dinge, die ich nicht verstand und über die ich mit meiner Familie nicht sprechen konnte, weil wir machistisch erzogen wurden, im Zeichen von Patriarchat und Intoleranz und so weiter.

Damals habe ich Rap schon als Ausdrucksmittel verwendet, mein Adoptivvater sagte immer, ich sei nie um eine Antwort verlegen, weil ich immer gegenhielt, er sagte etwas und ich hielt dagegen. Damals habe ich begonnen zu verstehen, dass Rap eine Form der Gewalt ist, Rap hat seine eigene Gewalt – keine körperliche Gewalt, aber meine Kunst ist gewalttätig, weil sie Schichten wegschabt und alles ausspricht, was es zu sagen gibt. Es ist keine Massage, es tut weh. Ich glaube, es ist die Gewalt, die der Staat mir zugefügt hat, und die ich nicht körperlich zurückgeben werde, sondern in Form von Rap. Die Leute sagen sogar zu mir: „Katú, du bist total wild in deiner Kunst.“ Und wenn sie mich persönlich kennenlernen, sagen sie: „Meine Güte, du bist ja lieb wie ein Baby!“ Und ich antworte: „Das ist, weil ich das in der Kunst ausdrücke.“ In meinem Wesen existiert eine Figur – die entsteht, wenn man in der Kunst unterwegs ist. Ich bringe diese Gewalt, diese Spiritualität und gleichzeitig das Externalisieren der Schmerzen und den Versuch, dabei den anderen zum Verstehen zu bringen, mit ein bisschen Spott, mit ein bisschen von allem, auf die Bühne. Und so gehe ich weiter, schaffe Kunst, die ich manchmal selbst nicht verstehe, die größer ist als ich. Wenn ich sage, dass die Dinge untrennbar sind, meine ich das: Einige meiner Raps habe ich geträumt und nach dem Aufwachen aufgeschrieben. All das kommt aus dem Schmerz: Etwas kommt aus der Kosmvision, von der spirituellen Seite. Und das Wissen, dass diese Dinge nicht getrennt sind, ist es,



Katú Mirim

Já chego lá como? E tudo isso é muito enriquecedor, porque eu parto de um local da periferia onde isso me foi negado, devido ao processo de embranquecimento, de colonização, de genocídio. Esse é um momento histórico para o meu povo, em que eu vou nessa retomada de entender o meu corpo, enquanto político, e essa memória que eu estou tendo e que não me foi dada.

Então é muito importante para mim. Hoje eu aprendo a respeitar essa história dos meus ancestrais, o que já é um motivo de orgulho, porque antes assim não era. Então é uma retomada todos os dias.

Carola Saavedra: Como você vê essa relação entre o ativismo e a arte?

Katú Mirim: Para mim não tem essa separação entre o ativismo e a arte, com a espiritualidade,

com o corpo: tudo isso é uma coisa só. Eu já nasci ativista. Já nasci tendo que lutar pelo que eu era dentro de uma família em que nós tínhamos visões espirituais diferentes. Então, por exemplo, na arte, quando eu comecei a escrever lá pelos meus 13 anos o que sentia através do rap, era o modo também de colocar para fora, tanto como catarse quanto para falar: “Ei, eu acredito nisso”. Então nunca teve separação. A espiritualidade e, também, a escrita. Entender que o canto é muito sagrado. Então pra mim o rap é muito sagrado. Eu sempre falo que a gente nasce ativista.

Quando eu iniciei no rap, aqui na periferia – ainda moro no mesmo local, na mesma cidade que eu nasci – foi justamente para falar do meu contexto, das coisas que eu não entendia, coisas que eu não tinha como conversar na minha família, porque a gente teve uma criação de machismo, de patriarcado, e de intolerância, e de coisas assim.



**Für mich gibt es diese Trennung zwischen
Aktivismus, Kunst, Spiritualität und Körper nicht:
All das ist ein und dasselbe.**



was dazu führen wird, dass meine Kunst verstanden wird, oder auch nicht.

Peter W. Schulze: Auf deiner EP *Nós (Wir)* ist die von dir bezogene Position bereits sehr deutlich, auch in der Mischung verschiedener kultureller, politischer und spiritueller Referenzen, die sich auch in deiner vielschichtigen Identität widerspiegelt. Interessant ist, dass das Album mit einer Widerstandsrede eines indigenen Anführers beginnt, auf Portugiesisch, und mit dem Gesang eines Pajé, eines Schamanen, auf Guarani schließt. Könntest du diese verschiedenen musikalischen und textuellen Elemente des Albums etwas erläutern?

Katú Mirim: Gerne spreche ich über die EP *Nós*. Sie beginnt mit der Rede von Marçal Tupã-Y, er war ein indigener Anführer, der oft Wahres aussprach. Marçal ist einmal sogar zum Papst gegangen, um den Genozid an der indigenen Bevölkerung anzuzeigen. Jedes Mal, wenn man ihm eine Kamera hinhielt, sprach er die Dinge aus und sagte: „Schaut hin!“ – ich war noch nicht einmal geboren, als Marçal das tat, ich war noch nicht auf dem Planeten Erde, als er sagte: „Das ist ja sehr schön, unsere Verwandten im Xingu-Reservat, die dort traditionell leben, aber was ist mit den Leuten, die hier sind?“ Marçal sagt etwas – beim ersten Mal, als ich eine Rede von ihm hörte, da sagte er: „Ich glaube, in ganz Brasilien werden Indigene aufstehen, oder sind schon aufgestanden, aufgeklärte Indigene, die für ihre Völker kämpfen.“ Als ich das hörte, sagte ich mir: „Verdammt, er sagt das zu mir. Er ist durch die Zeit gereist und spricht direkt die jungen Leute an, die jetzt hier sind. Der Aktivismus dieser jungen Leute ist jetzt, wo er wieder aufgenommen wird, sehr wichtig. Die Erzählungen sind sehr wichtig. Also spricht er zu mir.“

Das habe ich gespürt und habe gesagt: „Verdammt nochmal, ich bin aufgewacht und ich muss jetzt etwas unternehmen.“ Also habe ich seine Rede an den Anfang meiner Platte platziert, damit gleich klar ist, worum es geht. Und am Ende steht das Lied *Na mira (Im Visier)*, wo es heißt: „Papa, sie zielen auf mich, der Lauf zeigt auf mich, die Kugel fliegt auf mich zu, alles für mich.“ Denn das ist meine Wirklichkeit, das sehe ich. Immer, wenn ich sage, dass ich Indigene bin, zeigt eine Waffe auf mich. Wenn ich sage, dass ich LGBT bin, zeigt eine Waffe auf mich. Das Album endet also mit einem Gesang meines Volkes *Boe Bororo*. Wir, die *Boe Bororo*, sind bekannt, wir sind die am meisten von Anthropologen erforschte Ethnie, weil unsere Begräbnisrituale drei Monate dauern, vom Beerdigen bis zum Ausgraben des Körpers. Wir haben Klagelieder und wir gehen anders mit dem Tod um. Also zeige ich am Ende der EP, dass ich, unabhängig davon, ob ich sterbe oder nicht, eine Idee hinterlasse und die Ideen sterben nicht.

Ich habe unseren *Xamoi* mit einem Gebet ans Ende gesetzt, weil das Ende des Albums für mich ein Anfang ist. Ich habe Marçal mit seiner Rede dabei, dort, wo ich meinen Kampf beginne. Das will ich zeigen und das Fortschreiten des Lebens. Und das kann jederzeit mit dem Tod enden. Ich kann sterben, aber meine EP bleibt.

Peter W. Schulze: Auf dem Cover deiner EP sind, vor dem Hintergrund indigener Grafismen, vier Frauen zu sehen, die u.a. mit Handykamera, der brasilianischen Verfassung sowie mit Pfeil und Bogen und Gasmasken für die Revolte stehen, eine Art neue Widerstandskultur verkörpern. Analog hierzu bestehen auch die Songs des Albums aus sehr unterschiedlichen musikalischen Elementen

Então eu já usei o rap para me expressar, e o meu pai adotivo sempre falou que eu tinha a resposta na ponta da língua, porque ele falava e eu rebatia; ele falava e eu rebatia. Foi quando eu comecei a entender que o rap era uma violência, que o rap tem a sua própria violência – não é uma violência física, mas as minhas artes são violentas, porque elas chegam para tirar camadas e para falar tudo o que tem para falar. Não é com massagem: é uma coisa violenta. Acho que é aquela violência que o Estado me trouxe, que eu não vou devolver com violência física, mas através do rap. Então as pessoas costumam até falar: “Katú, você é muito braba, assim, através da arte”. E quando elas me conhecem pessoalmente, elas falam: “Nossa, mas você é um bebezão!” Eu falo: “porque é na arte que eu expesso isso”. Em meu ser existe uma persona – que se cria quando você está no meio artístico. Eu coloco essa violência, essa espiritualidade e, ao mesmo tempo, essa coisa de colocar para fora essas dores e, ao mesmo tempo, tentar fazer o outro entender, com um pouquinho de deboche, com um pouquinho de cada coisa. E vou caminhando assim, criando uma arte que às vezes nem eu mesma entendo, que é muito maior do que eu. Quando eu falo que as coisas não têm separação – há rap meu que recebi através de sonhos, que eu acordei e escrevi. Então nem tudo vem da dor: algo vem da cosmovisão, do lado espiritual, e saber que essas coisas não têm separação é o que vai fazer a minha arte ser entendida, ou não, também.

Peter W. Schulze: Em seu EP *Nós*, a posição que você toma é muito clara, também na mistura de

diferentes referências culturais, políticas e espirituais, o que se reflete em sua identidade com múltiplas camadas. É interessante que o álbum comece com um discurso de resistência de um líder indígena, em português, e termina com o canto de um pajé, um xamã, em guarani. Você poderia falar um pouco sobre estes diferentes elementos musicais e textuais do álbum?

Katú Mirim: Sim. Para falar do EP *Nós*, por exemplo, ele começa com uma fala do Marçal Tupã-Y, que era uma liderança indígena, que falava muito a verdade. O Marçal foi ao encontro – uma vez – do Papa para denunciar o genocídio da população indígena. Toda vez que abria uma câmera para o Marçal, ele denunciava as coisas e ele falava: “Olha” – eu nem estava viva quando o Marçal fazia isso, nem estava aqui no planeta Terra, então ele falava: “É muito bonitinho nossos parentes lá no Parque do Xingu, vivendo lá, da forma tradicional, mas e a gente que está aqui?” O Marçal fala uma coisa – na primeira vez que eu ouvi uma fala dele, ele falava: “Creio que, no Brasil inteiro, vai se levantar, ou já se levantou: índios esclarecidos que lutarão em prol da sua raça”. Quando eu ouvi aquilo, eu falei: “caramba, ele está falando aquilo para mim. Ele atravessou o tempo e esta está falando isso para os jovens que estão aqui agora, que o ativismo desses jovens, agora que estão em retomada, é muito importante, e que as narrativas importam. Então é para mim que ele está falando”.

Eu senti isso e falei: “Caramba, eu acordei e preciso fazer alguma coisa a respeito disso”. Então eu já iniciei colocando a fala dele no meu álbum para as pessoas já entenderem o que que é, e



**Para mim não tem essa separação entre
o ativismo e a arte, com a espiritualidade,
com o corpo: tudo isso é uma coisa só.**





Tempo (2020), páginas 190-194
Zeit (2020), Seiten 190-194

zwischen spirituellen Klängen und aggressiven elektronischen Drums, als eine Art Soundtrack des Widerstands. Könntest du die Musik deiner EP und die verschiedenen klanglichen Elemente ein wenig kommentieren?

Katú Mirim: Jedes Mal, wenn ich auftrete, sage ich, dass ich jetzt die richtige „roda“ zeige – weißt du, wenn wir mit einer Show touren und uns versammeln? Ich will ihnen zeigen, dass das etwas Heiliges ist und dass es auf eine spirituelle Stufe weit jenseits von den Spielereien da unten gehoben werden kann. Das verwirrt die Leute sehr und sie sagen: „Verdammt. Was will dieses Mädel? Was will sie denn? Was noch?“ Ich will zeigen, dass die Bühne auch ein heiliger Ort ist. Dass uns Musik mit etwas Größerem verbindet. Ich beobachte immer die Religionen, die auch Musik einsetzen: Sowohl die evangelikalen Kirchen als auch die Musik im Candomblé oder bei den traditionellen Völkern. Wir haben immer viel Musik gemacht. Musik schafft Verbindung. Und ich sage: „Warum soll man das nicht mit Rap verbinden, Futurismus und Tradition? Warum sollte ich es nicht in die Jetzt-Zeit holen? Warum nicht den Rap und die Rap-Künstler von der praktischen Ausübung auf die spirituelle Ebene heben und gleichzeitig von Politik sprechen? Warum nicht?“

Also fange ich an, wie immer mit viel Respekt, das alles zu vermischen. Ich habe eine Cota von Indigenen aus Nordamerika bekommen, ein Schlaginstrument. Und die junge Frau, die es mir geschickt hat, sagte: „Das ist nicht für Musik, sondern zum Beten.“ Und ich fragte: „Aber darf ich es als Musikinstrument verwenden?“ Und sie: „Ja, darfst du, aber nur, wenn du daran denkst, dass es zum Beten gedacht ist.“ Wenn ich es also für meine Musik nutze, dann ist mir sehr bewusst, dass es kein Musikinstrument ist, es ist nicht wie eine Gitarre. Es ist ein Instrument zum Beten. Also setze ich es im Rap zum Gebet ein. Ich kann herumpöbeln: „Bolsonaro, du Muttersohn“, aber ich bete gleichzeitig dafür, dass etwas geschieht, damit dieser Mann, damit er Liebe erfährt im Leben und sich wandelt. Niemals für etwas Schlechtes, verstehst du? Ich kann nicht trommeln und dabei sagen: „Ah! Ich will, dass Bolsonaro stirbt!“ Diese Energie kann ich nicht an ihn übertragen. Diese Orte auseinanderzuhalten ist sehr heikel, zu wissen, bis zu welchem Punkt das Gebet ins Politische geht und was ich an die anderen durch meine Kunst weitergebe, ist auch sehr heikel. Und ich versuche eben, diese Puzzle-teile zusammenzufügen. Das ist ziemlich cool.

So sind wir, oder? Wir bestehen aus Erfahrungen. Was uns hierher gebracht hat, ist nicht nur eine Erfahrung. Vor ein paar Tagen habe ich auf

no final do álbum tem uma música chamada “Na mira” onde eu falo: “Pai eles apontam pra mim, tá engatilhada pra mim, a bala que voa é pra mim, tudo pra mim.” Porque é a minha realidade, é o que eu vejo. No momento em que eu falo que sou indígena tenho um gatilho para mim, se eu falo que eu sou LGBT, tenho outro gatilho. Então o álbum termina com o canto do meu povo boe bororo. Nós somos conhecidos, os boe bororo. É a etnia mais estudada pelos antropólogos porque nós temos rituais fúnebres que duram três meses, entre enterrar e desenterrar corpo. A gente tem prantos e a gente lida com a morte de forma diferente. Então no fim do EP quando eu mostro que, independente se eu morrer ou não, o que eu fiz foi uma ideia e ideias não morrem.

Eu coloco o nosso xamoi ali, rezando, porque o final do álbum para mim é um começo. Eu tenho o Marçal falando, que é onde eu inicio a minha luta – querendo mostrar isso e o caminhar da vida – e pode terminar com a morte, que é isso: que eu posso acabar mas o EP continua aí.

Peter W. Schulze: Na capa de seu EP, diante de um pano de fundo com grafismos indígenas, você vê quatro mulheres que incorporam a insurreição com uma câmera de celular, a constituição

brasileira, bem como com arco e flecha e máscara de gás, encarnando uma espécie de nova cultura de resistência. Analogamente, as canções do álbum também consistem na junção de elementos musicais muito diferentes como sons espirituais e uma agressiva bateria eletrônica, uma espécie de trilha sonora dessa resistência. Você poderia comentar um pouco sobre a música de seu EP e os diferentes elementos sonoros?

Katú Mirim: Toda vez que eu faço um show, eu falo para eles que eu vou mostrar qual é a verdadeira roda – sabe quando a galera roda num show e quer fazer assim? Eu quero mostrar para eles que aquilo é sagrado e que aquilo pode ser levado para um patamar espiritual muito além do que só ficar brincando ali embaixo. As pessoas ficam muito confusas com isso e falam: “Caramba. O que essa menina está querendo? O que ela quer? O que ela quer mais?” Eu quero mostrar que o palco também é um local sagrado. Que a música nos conecta com uma coisa maior. Eu sempre observo as religiões que têm música: tanto da igreja evangélica, quanto a música do terreiro, quanto dos povos tradicionais e a música veio muito da gente. A música nos leva para uma conexão. E eu falo: “Por que não fazer isso juntando o rap, o futurismo e o tradicional? Por que não levar isso para um lado contemporâneo? Por que não o rap não dei-



Instagram davon erzählt, dass ich meine ganze Jugend Kontakt zu einem Herrn namens Okiô hatte, er war Japaner und sprach viel über Ehre und Samurais. Also bin ich auch ein Stück von Herrn Okiô, der mir seine Weisheit weitergegeben hat, ein bisschen von dem Obdachlosen, mit dem ich schon gesprochen habe, ein bisschen von diesem und ein bisschen von jenem. Wie soll da meine Kunst eindimensional sein? Das ist sie nicht. Sie ist ein bisschen von allem. So ist das.

Carola Saavedra: Wie siehst du indigene Musik in Brasilien heute und wie ist deine Beziehung zur traditionellen Musik und anderen indigenen Musikern, die auch urbane Musik machen? Zum Beispiel die Gruppen Oz Guarani, Brô MC's, habt ihr schon gemeinsam Musik gemacht? Wie sieht diese Beziehung aus?

Katú Mirim: Als ich mit dem Rap angefangen habe, wusste ich schon, dass vor mir viele andere da waren, also habe ich mich ihnen vorgestellt, habe ihre Musik kennengelernt, ihren Kampf. Es war ein bisschen befremdlich, weil ihr Rap aus einem Dorf kommt. Sie machen ihre Musik in ihrem eigenen Dorf und ich in der Peripherie. Sich zu vernetzen und diese Gewalt zu verstehen, war sehr wichtig. Dieser Ort zum Beispiel, dort, wo ich herkomme.

Sie haben eine Erfahrung, die ich nicht habe. Wir unterhalten uns viel und ich sage: „Schau mal, ich werde nie wissen, wie es ist, im Dorf aufzuwachen und vor einem Großgrundbesitzer zu flüchten, aber ihr wisst nicht, wie es ist, inmitten von Drogenhandel zu leben.“ Wir müssen verstehen, dass all diese Gewalt dazu führt, dass unsere Musik und unser gegenseitiger Respekt weitergehen.

Heute gehe ich Wege, die die jungen Rapper aus dem Dorf manchmal nicht gehen, weil ich durch Instagram zur Influencerin geworden bin. Heute habe ich Zugang zu Musikern, zu Studios und zu Marketing, was sie nicht haben, und ich gebe es weiter. Zum Beispiel, welche Stilrichtungen die Musikindustrie haben will. Wir wissen, dass es eine Musikindustrie gibt, wo jeder Künstler nur eine Maschine ist. Und ich frage sie: „Bis zu welchem Punkt wollen wir Teil davon sein?“

Bis zu welchem Punkt wollen wir das, wo wir doch wissen, dass wir dann professionelle Künstler werden und ein Produkt verkaufen müssten? Bis zu welchem Punkt verkaufen wir unsere Kunst, erschaffen wir unsere Kunst für diesen Markt? Und was auch eine Rolle spielt: Wenn ich sehr traditionelle Musikstücke hernehme, bis zu welchem Punkt darf ich so etwas Heiliges verwenden und verkaufen?

xar a gente no estágio, num patamar espiritual e, ao mesmo tempo, falar de política? Por que não?”

Então eu começo a fazer essa mistura com muito respeito, sempre. Eu recebi uma cota, dos povos da América do Norte, que você bate. E a moça que me enviou, falou: “olha, não é um instrumento musical, é um instrumento de reza”. Eu falei: “Mas eu posso usar na minha música?” Ela falou: “Pode, desde que você lembre que é um instrumento de reza”. Então quando eu utilizo na minha música, eu sei que ele não é instrumento musical, não é como uma guitarra. Ele é um instrumento para você rezar. Então, dentro do rap eu uso ele rezando. Eu posso estar ali bufando: “Bolsonaro, seu filho...” Mas estou rezando para que alguma coisa aconteça com esse homem, que ele ganhe amor na vida dele e que se transforme. Nunca por uma coisa ruim, entendeu? Não posso pegar o tambor e falar: “Ah! eu quero que o Bolsonaro morra!” Não posso transmitir essa energia para ele. Saber separar esses locais é muito delicado, saber até que ponto a reza entra na política e o que eu emano para o outro através da arte também é muito delicado. E eu vou tentando encaixar essas pecinhas aí. É legal.

A gente é assim, não é? A gente é feito de experiências. O que traz a gente até aqui não é uma experiência só. Nesses dias eu estava falando no

meu Instagram que na minha adolescência toda, eu tive muito contato com um senhor chamado Okiô, que era um japonês, que me falava sobre honra, sobre samurais. Então o que eu sou também é um pouquinho do senhor Okiô, que me passou sua sabedoria, é um pouquinho do morador de rua que eu já conversei, é um pouquinho disso, é um pouquinho daquilo. E como que a minha arte vai ser uma coisa só? Não é. Ela é um pouquinho de tudo. Então é isso.

Carola Saavedra: Como você vê a música indígena no Brasil hoje e qual é a sua relação com a música tradicional e com outros músicos indígenas da música urbana? Por exemplo: os Oz Guarani, os Brô MC's, quer dizer, vocês já cantaram juntos? Como é essa relação?

Katú Mirim: Quando eu comecei no rap, eu já sabia que havia os meninos, vindos antes de mim, então eu me apresentei para eles, conheci o som deles, a luta deles. Foi um estranhamento, porque eles têm um rap vindo de uma aldeia. Eles fazem o seu rap dentro de uma aldeia e eu dentro de uma periferia. Então a gente se conectar e entender essas violências foi muito importante, e esse o local que eu venho – por exemplo – eles têm uma experiência que eu não tenho. A gente conversa muito e eu falo: “Olha eu nunca vou saber o que é você



KATÚ MIRIM



Es ist ein sehr heikles Thema, denn wenn es um indigene Künstler im Markt geht, müssen wir verstehen, dass dieser Markt kapitalistisch ist und dass dahinter immer Marken und so etwas stehen.

Peter W. Schulze: Die Musik von Indigenen ist stark marginalisiert und hat Probleme bei der Vermarktung. Im politischen Rap gibt es jedoch gute Beispiele für die Gründung eigener Label, so wie es etwa die Racionais MC's gemacht haben. Das könnte vielleicht auch ein Weg für die indigene Musik sein. Ich möchte gern wissen, wie die Verbreitung funktioniert. Du arbeitest zum Beispiel viel mit neuen Medien – welche Funktionen und welche Möglichkeiten bringen diese mit sich?

Katú Mirim: Hier in Brasilien laufen 98% der Verbreitung über Ethnomedien wie den ersten indigenen Radiosender Brasiliens, Rádio Yandê, der verbreitet die Künstler am stärksten. 2017 habe ich dann *Visibilidade Indígena (Indigene Sichtbarkeit)* gegründet. Wir machen Musiker der traditionellen oder aktuellen Musik sichtbar. Es gibt also diese indigenen Medien und dann kam das YBY Festival. Schau mal, 2019 fand es zum ersten Mal statt. Es war natürlich ein Kampf der Teilnehmenden, weil so etwas vielfach durch Rassismus verhindert wird und es sehr kompliziert ist, solche Veranstaltungen

zu organisieren, wegen des Rassismus. Aber wir verbreiten unsere Arbeit weiter.

Einer unserer Träume ist es, diese Autonomie zu haben. Wir wollen keinen Typen mit kolonisiertem Geist, keine Weißen, die uns als Ware betrachten. Zum Beispiel war da ein Typ – ich weiß nicht mehr, aus welchem Land er kam, aber er war Europäer – der sagte: „Katú, wenn du mit mir mitkommst, wirst du da draußen zum Goldesel.“ Er redete die ganze Zeit nur von Geld, sodass ihm die Augen leuchteten, und ich sagte: „Nein, das will ich nicht. Thank you, nein, ich will nicht.“ Wir wollen diese Unabhängigkeit. Eines der Projekte von Rádio Yandê, zusammen mit YBY, ist unser eigenes Label, unser eigenes Studio, wir wollen unsere eigenen Unternehmer sein. Ein indigener Plattenproduzent, der indigene Künstler promotet. Aber bevor das alles passiert – das sage ich oft zu den Jugendlichen – brauchen wir große Kriegskunst, wir müssen das System anzapfen und uns das nehmen, was uns nützt.

Ich werde zum Beispiel sehr kritisch betrachtet, weil ich eine Indigene bin, die mit zwei Marken arbeitet: TNT und Converse und die Leute sagen: „Sie hat sich verkauft.“ Aber so ist es nicht. Also sage ich zu ihnen, dass wir schon da sind, dass wir uns schon im kapitalistischen System bewegen.

acordar da aldeia e fugir de um fazendeiro, mas vocês nunca vão saber o que é morar do lado do tráfico“. A gente entender que tudo isso se trata de violência para a nossa música continuar e continuar esse respeito.

Hoje eu caminho por lugares que os jovens do rap aldeado às vezes não caminham, porque eu me tornei influência dentro do Instagram. Hoje eu tenho acesso com músicos, com as gravadoras e com o marketing que eles não têm e eu passo isso para eles. Por exemplo, falar de estilos musicais e do que a indústria da música quer. A gente sabe que existe uma indústria musical em que o artista é uma máquina. E eu falo para eles: “até que ponto a gente vai querer fazer parte disso?”

Mas até que ponto a gente quer isso, sabendo que a gente vai ter que virar artista profissional e vender um produto? Até que ponto a gente vai vender a nossa arte, criar a nossa arte para ir para esse cenário musical? E a respeito disso, também: no momento em que eu coloco uma música muito tradicional, até que ponto eu posso pegar um sagrado desse e vender? É um assunto muito delicado, porque quando a gente quer falar de artistas indígenas no mercado, temos que entender que esse mercado é capitalista e que existem marcas e coisas por trás disso.

Peter W. Schulze: A música indígena é muito marginalizada e tem problemas com a comercialização. No rap político, no entanto, há bons exemplos de artistas que fundam seus próprios

rótulos, como os Racionais MC's têm feito. Talvez este também possa ser um caminho para a música indígena. Eu gostaria de saber como funciona a distribuição. Por exemplo, você trabalha muito com novas mídias – que funções e que possibilidades elas trazem?

Katú Mirim: Aqui no Brasil, a nossa divulgação como artista é 98% mais das próprias etnomídia, como a Rádio Yandê, que é a primeira rádio brasileira indígena, que é a que mais divulga os artistas. Então, em 2017, eu criei o “visibilidade indígena” que dá visibilidade para artistas da música tradicional ou contemporânea. Então a gente tem a Mídia Índia, e então surgiu o YBY Festival. Olha, em 2019 a gente teve o primeiro festival. Claro que foi com muita luta da galera que participou, porque o racismo impede muito isso e é muito complicado fazer qualquer tipo de evento por causa do racismo. Então a gente fica se divulgando.

Um dos nossos sonhos, realmente, é de ter essa autonomia. A gente não quer precisar de um cara, da branquitude, da mente colonizada, chegar e ver a gente como mercadoria. Por exemplo, teve um cara – que eu não lembro de que país ele era, mas era da Europa – que falou: “Katú, se você for comigo, você será galinha dos ovos de ouro, lá fora“. Só que ele falou tanto em dinheiro que o olho dele brilhava, que eu falei: “Não, quero não. Thank you, não, não quero“. Então a gente quer essa autonomia. Um dos projetos da Rádio Yandê, junto com YBY, é que a gente tenha o nosso selo, a nossa gravadora, nossos próprios empresários – um empresário indígena para cuidar dos artistas

Man kann keine Bombe auf São Paulo werfen, wir können nicht alles zerstören und in die Vergangenheit zurückkehren und sagen: „Leute, lasst uns den Cabral⁹ ersäufen.“ Das geht nicht. Wir müssen sehen, welche Marken auf unserer Seite stehen können, sie verstehen und für unsere Musik nutzen, weil wir für alles, was wir machen wollen, Geld brauchen. Wir kämpfen, wir gehen demonstrieren und wir brauchen das Geld, um auszukommen, müssen doch etwas essen. Für ein Studio muss man ein paar Dinge kaufen. Wir brauchen diese Unabhängigkeit. Wir müssen eben, bevor die Unabhängigkeit kommt, für das System arbeiten, wir müssen lieb gucken und „ja, einverstanden“ sagen und das Geld nehmen und in unsere Tasche stecken, für unsere Unabhängigkeit, um irgendwann sagen zu können: „Nein. Jetzt will ich nicht. Ich will nichts mehr von euch wissen, jetzt machen wir unser Ding.“ In Brasilien gibt es schon solche Leute, etwas älter als ich, Anapuaka, die Leute von Rádio Yandê, die daran arbeiten und das Ganze auf den Weg bringen.

Peter W. Schulze: Im Videoclip *Resistência* (*Widerstand*) kommen indigene Muster vor und gleichzeitig sieht man die Tätowierungen auf deinem Körper. Welche Bedeutung haben die indigenen Muster für dich und wie ist deine Beziehung zur Tattoo-Kunst?

Katú Mirim: Ich habe den Körper immer als künstlerisches Medium gesehen, als weiße Leinwand. Diese Dinge verstanden meine Eltern nicht, sie hielten es für den Teufel, man darf doch nichts auf dem Körper einschreiben. Ich hatte aber verstanden, dass das, was auf den Körper graviert ist, auch Energien anziehen wird. Das liegt daran, dass es mit Körperbemalung zu tun hat. Schau mal, wie die Dinge zusammenhängen: Mein Volk

nutzt sehr viel Körperbemalung, denn wir sind in Clans aufgeteilt. Mein Clan zum Beispiel heißt Bokodori Ecerae. In meinem Clan gibt es mehr als 50 Bemalungen. In einem anderen gibt es mehr als 50 Gesichtsbemalungen. Früher hatte ich große Lust, mich hier im Gesicht tätowieren zu lassen, weißt du. Nur kann ich das nicht, außer wenn ich es mit Make-up verbergen würde, denn in meinem Clan würde das die Bemalung mit Mustern stören: Linienmuster, Fische-Muster, Trauermuster, Kriegsmuster.

Heute würde ich mir das Gesicht nicht mehr tätowieren lassen, um die Bemalung nicht zu stören, um das Tattoo nicht mit Schminke abdecken zu müssen. Aber es hat viel miteinander zu tun. Die Sache mit der Nadel, die von den Maori kommt, die Markierungen der Maori, Markierung einer Identität, einer Kunst, dessen, was bleibt und eine Botschaft trägt. Ich sehe es so, dass Tätowieren eine traditionelle Kultur ist, dass es aber auch moderne Tattoos gibt – die nichts mit einer traditionellen Kultur zu tun haben, obwohl die Tätowierung an sich dazugehört.

Der Aspekt der grafischen Muster ist sehr wichtig für mich. Zum Beispiel das letzte Mal, als ich an einem Widerstandskampf teilgenommen habe, in Jaraguá, wo das Guarani-Volk Kaiowá den Rest des dortigen Waldes, der Mata Atlântica vor dem Unternehmen Tenda verteidigt hat, das sich das Land nehmen wollte. Da haben wir uns den ganzen Körper schwarz angemalt und meine Tätowierungen waren alle verborgen, weil wir Kohle benutzen und die Jenjipapo-Frucht, da sieht man nichts mehr. Wir tun das, um den Körper zu schützen.

Die grafischen Muster dienen vor allem dem Schutz. Ich habe Muster, die mich über Zeremonien mit Ayahuasca erreicht haben. Es sind

indígenas. Só que antes de acontecer tudo isso – eu falo muito para os jovens que a gente precisa muito da arte da guerra e de ir para o sistema e pegar aquilo do sistema para a gente.

Eu por exemplo sou muito criticada porque sou uma indígena que agora trabalha com duas marcas, que é a TNT e a Converse, e então as pessoas ficam falando: “Se vendeu”. Mas não. Então eu falo para eles que a gente já está, que a gente já está nesse sistema capitalista. Não tem como eu vir jogar uma bomba em São Paulo; não tem como a gente destruir; não tem como eu voltar lá no passado e falar: “Gente, pega Cabral e afoga”. Não tem como, não tem como. A gente precisa ver quais são essas marcas aliadas, entendê-las e usá-las para as nossas músicas, porque todas as vezes que a gente vai fazer qualquer coisa a gente precisa de dinheiro. A gente vai para uma luta, a gente vai para um protesto: a gente precisa do dinheiro da condução; precisa da alimentação; vai fazer um estúdio, precisa comprar várias coisas. A gente precisa dessa autonomia. Só que antes da autonomia chegar, a gente vai ter que trabalhar para o sistema, a gente vai ter que fazer uma carinha de “aham, concordo”, e pegar lá o dinheiro e colocar no nosso bolso, para assim começar a ter essa autonomia para chegar e falar: “Não. Agora eu não quero. Não quero mais saber e agora a gente vai criar o nosso”. Então no Brasil tem já essa galera mais velha do que eu, como a Anapuaka, a galera da Rádio Yandê, que estão trabalhando nisso, que estão tentando movimentar.

Peter W. Schulze: No videoclipe de *Resistência* há grafismo indígena e, ao mesmo tempo, se vê também as tatuagens no seu corpo. Que importância tem o grafismo indígena pra você, e qual a sua relação com a arte da tatuagem?

Katú Mirim: Sempre vi o corpo como um instrumento artístico, como uma tela branca. Coisas que meus pais não entendiam, falavam que era do demônio, que não se pode marcar o seu corpo. Só que eu entendia também que aquilo que fica marcado irá trazer energias para você. Atrai, justamente, porque isso vem da pintura. Então olha como as coisas se conectam: o meu povo usa muita, muita pintura, porque a gente é dividido por clãs. Por exemplo, meu clã é o Bokodori Ecerae. Então dentro do meu clã há mais de 50 pinturas. Dentro de outro há mais de 50 pinturas, pinturas faciais. Então, antes, eu tinha muita vontade de fazer uma tattoo meio aqui no rosto, sabe. Só que eu não posso, a não ser que eu cubra com maquiagem, porque em meu clã isso atrairá alguns grafismos: grafismo da raia, grafismo do peixe, grafismo de luto, grafismo de guerra.

Então hoje eu não tatuaria mais o meu rosto para não atrair o grafismo, não ter que ficar apagando a tatuagem com maquiagem. Mas eles vêm muito ao encontro. Então, por exemplo, essa a parte da agulha, que vem com os maoris, de marcação, que vem com o povo maori, de marcação de uma identidade, de marcação de uma arte, daquilo que vai ficar para levar uma mensagem. Então eu entendo que isso é uma cultura tradicional, mas também têm desenhos contemporâneos – que não têm a ver com a cultura tradicional, apesar da tatuagem ser cultura tradicional.

A parte do grafismo é muito importante para mim. Por exemplo, a última vez que eu estava num momento de luta, em Jaraguá, em que o povo guarani kaiowá foi proteger o resto da Mata Atlântica da Tenda, que é uma empresa que queria pegar a terra. Então, naquele momento, a gente pintou o corpo todo de preto e minhas tatuagens ficaram todas escondidas porque a gente pinta com car-



persönliche, spirituelle Muster, die nur ich mache. Die Leute fragen mich, was sie bedeuten und ich antworte: „Das kann ich nicht sagen.“ Es gibt auch ein Muster von mir, von meinem Volk, das andere Leute nicht verwenden dürfen, weil es meinem Clan gehört. Also bei meinem Volk nutzt jeder die Muster seines Clans. Die der anderen Clans darf man aber auf keinen Fall benutzen. Wenn die Leute eine indigene Influencerin sehen und anfangen, das nachzumachen... dies ist eine Sinnentleerung, aber ich versuche, freundlich zu ihnen zu sein und zu erklären, dass sie ihre eigenen Muster finden müssen oder ein Muster, das keine individuelle spirituelle Bedeutung trägt, wie meine. So ist das.

Die Leute sagen: „Oh, diese Indigene ist so modern, sie hat lauter Tattoos“, und ich antworte: „Na klar, aber Tätowierungen gehören den alten Kulturen an. Modern sind nur die Designs. Peppa Wutz ist modern. Ich habe Peppa Wutz tätowiert. Wirklich, Leute. Modern ist Peppa und nicht die Tätowierung an sich.“

Peter W. Schulze: Du trittst mit verschiedenen marginalisierten Gruppen in Dialog, mit schwarzen und indigenen Frauen zum Beispiel, dies ist etwa in ein Musikvideo eingeflossen. Könntest du erklären, was diese kollektiven Perspektiven für dich bedeuten, diese Allianzen des Widerstands beschreiben?

Katú Mirim: Ich glaube, die Sache mit der Erzählung, dem Kontext ist super wichtig. Sie ist Teil der Kunst. Und da ich in der Peripherie geboren bin, schaue ich mich um und sehe Schwarze und Indigene, die nicht wissen, dass sie Indigene sind, in der Peripherie. Ich bin auch biologische Tochter einer schwarzen Mutter. Das sind Dinge, die in meinem Erleben wichtig sind – sowohl in Bezug auf Rassismus, Glaubenskultur und Candomblé, diese Dinge kann man nicht auslöschen. Ich kann nicht nur für die Sache der Indigenen kämpfen, weil ich Indigene bin. Nein. Das geht nicht. Schau, wo ich lebe, schau den Drogenhandel in meiner Straße an, schau meine schwarze Mutter an, ihre superdunkle Haut, schau die Dinge an, die mich hierher gebracht haben.

Das erste Mal, als ich mich als Aktivistin positioniert habe, war, als ich an der Marcha das Mulheres Negras (dem Marsch der Schwarzen Frauen) in São Paulo teilnahm. Als es in Gesprächen um Gewalt ging, verstanden wir, dass es Schnittmengen gibt, dass die Favela gleichzeitig Indigenen-Dorf und Quilombo¹⁰ ist.

Man merkt also, dass wir diese Verbindung brauchen, diese Einheit für den Kampf und für die Kunst. Und wie soll man das von der Kunst trennen? Wie kann ich das ignorieren? Mein Vater ist Indigener, meine Mutter ist Schwarze. Wie kann ich diese Dinge, diese Lebensdinge ignorieren? Wie kann ich es ignorieren, dass ich zum Candomblé gehe und mit den Entitäten spreche oder im Dorf mit dem Xamoi?

All das durchzieht die Kunst, ich muss über all das sprechen, über den Widerstand und dieser Schaffensprozess kommt genau da her, aus meinem Erleben. In dem Lied Aguyjavete sage ich: „Maracas, Federschmuck, Trommeln, Turbane.“ Ich nehme die Elemente von jedem, um zu sagen: Die Erde wird beben, stärker als je zuvor. Es geht nämlich darum, dass alle verstehen, dass alle sich vereinen – damit die anderen, die im System stecken, die die Präsidentschaft innehaben, verstehen, dass wir die Macht haben. Wir haben es in Kolumbien gesehen, in Argentinien. Die Statuen der Bandeirantes¹¹ sind gefallen. Die Typen hatten Angst. Also sage ich: „Maracas, Federschmuck, Trommeln, Turbane.“ Man kann nicht von Widerstand und Kampf sprechen und dabei diejenigen ausschließen, die mich hierher gebracht haben, sie leiden auch. Also mache ich das und unwillkürlich zeige ich ihnen damit, dass sie es auch tun sollen und können.

vão e jenipapo, e todas elas ficaram escondidas. Então quando é assim com jenipapo e carvão, não mostra. A gente faz para proteger o corpo.

O grafismo a gente entende que ele é muito de proteção. Eu tenho grafismos que me foram enviados através de cerimônias, com ayahuasca. São grafismos pessoais, espirituais, que eu faço e que as pessoas perguntam qual é o significado e eu falo: “Não posso falar”. E também há grafismo meu, do meu povo, que as outras pessoas não podem usar porque é do meu clã. Então quando é do meu povo, cada um usa o do seu clã. Não pode usar o do outro clã de jeito nenhum. Quando a gente vê que é uma indígena influencer e as pessoas começam a reproduzir aquilo... Dá uma esvaziada, mas eu tento ser carinhosa com elas, explicando que elas têm que procurar o seu próprio grafismo ou procurar grafismo que não tenha significados espirituais – individuais – como os meus têm. É isso.

As pessoas falam: “Ah, essa indígena moderna, cheia de tatuagem”. Eu falo: “Pois é, mas tatuagem não é moderna, a tatuagem é ancestral”. Moderno é o desenho. Moderno é uma Peppa. Eu tenho uma Peppa Pig tatuada. Eu tenho, gente. Então moderno é a Peppa, e não a tatuagem.

Peter W. Schulze: Você dialoga com diferentes grupos marginalizados, com mulheres negras e indígenas, por exemplo, o que é incorporado em alguns dos seus vídeos musicais. Você poderia explicar o significado dessas perspectivas coletivas para você, descrever essas alianças de resistência?

Katú Mirim: Eu acho que essa coisa de narrativa, de contexto, super cara. Ela super vai com a arte, e como eu nasci na periferia, olho pro lado e vejo negro e indígena, indígenas que não sabem que são indígenas, na periferia aqui é. Eu sou filha de uma mãe biológica negra, também. Então são coisas que eu reparo que estão dentro da minha vivência – tanto quanto de racismo, de cultura e de crença, e de candomblé que não tem como eu apagar as coisas. Não tem como falar que eu luto

só pela causa do povo indígena porque eu sou indígena. Não. Não tem como. Olha onde eu moro, olha o tráfico na minha rua, olha a minha mãe negra, de pele retinta, olha as coisas que me trouxeram até aqui.

Então a primeira união que a gente teve, que eu tive enquanto ativista, foi participando da Marcha das Mulheres Negras aqui de São Paulo. E conversando sobre essas violências a gente vê como há conexões, que a favela é aldeia e é quilombo, né?

Então percebe-se que a gente precisa dessa união, e essa união tanto para a luta tanto para a arte. E como que a gente pode separar isso da arte? Como eu posso ignorar isso? O meu pai é indígena mas minha mãe é negra. Como vou ignorar essas coisas, essas vivências? Como vou ignorar quando vou ao candomblé, quando vou lá falar com as entidades e quando eu vou na aldeia falar com o xamoi?

Tudo isso percorre a arte, eu preciso falar sobre tudo isso, sobre essa resistência e esse processo de criação vem justamente disso, dessa vivência. Na música “Aguyjevete”, eu falei: “maraca, cocares, tambores, turbantes”. Eu pego esses elementos de cada um para falar: “a terra tremerá como nunca tremeu antes”. Porque é justamente para o povo entender que o povo se unindo – os outros, que estão no sistema, que estão na presidência, irão entender que nós temos o poder, né? A gente viu isso acontecer na Colômbia, na Argentina. As estátuas dos bandeirantes caindo. Os caras tendo medo. Então eu falo: “maracas, cocares, tambores, turbantes”. Não tem como falar de uma resistência e de uma luta e excluir um povo que me trouxe até aqui também, que está sofrendo aqui também. Então, fazendo isso, automaticamente eu mostro para eles que eles também devem e podem fazer isso.



Kapitel 3

1. Bei der *crônica* (Chronik) handelt es sich um eine literarische Gattung in Portugal und Brasilien, die zunächst meist in Zeitungen oder Zeitschriften publiziert wurde und sich durch ihre Kürze kennzeichnet sowie durch ihren Berichtcharakter, der häufig stark subjektiv eingefärbt ist.

Kapitel 4

2. „Artivismus“ ist ein Schachtelwort aus „Kunst“ (Art) und „Aktivismus“.

3. Gemeint ist hier die fünfbändige Buchpublikation des deutschen Anthropologen Theodor Koch-Grünberg mit dem Titel *Vom Roraima [sic] zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, die in Stuttgart beim Verlag Strecker und Schröder zwischen 1916 und 1928 erschienen ist.

4. Bandeirantes sind „Bannerträger“ bzw. portugiesische Expeditionstruppen, die ab dem 17. Jahrhundert das Landesinnere kolonisierten und häufig die indigene Bevölkerung versklavten oder ermordeten.

5. Quilombos sind Siedlungen, die in Brasilien während der Kolonialzeit von aus der Sklaverei geflohenen Menschen errichtet wurden.

Kapitel 6

7. *Vídeo nas Aldeias* ist ein 1986 von Vincent Carelli und Virgínia Valadão gegründetes Projekt, das indigenen Völkern ermöglichte, ihre eigenen Filme zu realisieren.

Kapitel 8

9. Pedro Álvares Cabral gilt als der sogenannte „Entdecker“ Brasiliens.

10. Siehe Anmerkung 5.

11. Siehe Anmerkung 4.

Capítulo 4

6. Refere-se à publicação em cinco volumes da obra do antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg *Vom Roraima [sic] zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913* (*De Roraima ao Orinoco. Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913*), publicada em Stuttgart por Strecker und Schröder entre 1916 e 1928.

Capítulo 6

8. *Vídeo nas Aldeias* é um projeto fundado em 1986 por Vincent Carelli e Virgínia Valadão que possibilitou aos povos indígenas no Brasil a realização de seus próprios filmes.

Kapitel 1 | Capítulo 1 – Ailton Krenak

Seiten | Páginas 34–35

Rede von Ailton Krenak vor der Verfassungsgebenden Nationalversammlung in Brasília | Discurso de Ailton Krenak na Assembleia Nacional Constituinte em Brasília (1987). Video | vídeo. © Unbekannter Autor | Autor desconhecido.

Seite | Página 39

Ailton Krenak: *As três caravelas* (2010). Farbe auf Leinwand | Pintura em tela, 91 x 70 x 3 cm. © Ailton Krenak

Seite | Página 42

Deckblatt von | Capa de Ailton Krenak: *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019. © Ailton Krenak / Editora Companhia das Letras.

Kapitel 2 | Capítulo 2 – Eliane Potiguara

Seite | Página 56

Eliane Potiguara. Fotografie von | Fotografia de Ana Marina Coutinho. © Eliane Potiguara.

Seite | Página 61

Deckblatt von | Capa de Eliane Potiguara: *A terra é a mãe do índio*. Rio de Janeiro: Editora Grumin, 1989. © Eliane Potiguara / Editora Grumin.

Seite | Página 63

Deckblatt von | Capa de Eliane Potiguara: *Metade cara, metade máscara*. Rio de Janeiro: Editora Grumin, 2004. © Eliane Potiguara / Editora Grumin.

Kapitel 3 | Capítulo 3 – Daniel Munduruku

Seite | Página 76

Daniel Munduruku. Video aus der Reihe | Vídeo da série *Culturas indígenas*, Itaú Cultural, 2018. © Daniel Munduruku / Itaú Cultural.

Seite | Página 91

Deckblatt von | Capa de Daniel Munduruku: *O Karaíba: uma história do pré-Brasil*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018. © Daniel Munduruku / Editora Melhoramentos.

Kapitel 4 | Capítulo 4 – Jaider Esbell

Seite | Página 100

Jaider Esbell. Fotografie von | Fotografia de Daniel Jabra. © Jaider Esbell Estate.

Seite | Página 104

Jaider Esbell: Aus der Serie | Da série *It was Amazon* (2016). Posca-Acrylmarker auf schwarzem Canson-Papier | Posca sobre canson preto. Faksimile | Fac-símile, 31 x 43 cm. Coleção Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Foto: Marcelo Camacho. © Jaider Esbell Estate.

Seite | Página 109

Jaider Esbell: Aus der Serie | Da série *It was Amazon* (2016). Posca-Acrylmarker auf schwarzem Canson-Papier | Posca sobre canson preto. Faksimile | Fac-símile, 31 x 43 cm. Coleção Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Foto: Marcelo Camacho. © Jaider Esbell Estate.

Seiten | Páginas 2 & 110

Jaider Esbell: *A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade* (2021). Acrylfarbe auf Leinwand | Acrílica sobre tela, 112 x 232 cm. Privatsammlung | Coleção Particular. Foto: Philipe Berndt. © Jaider Esbell Estate.

Seite | Página 112

Jaider Esbell: Aus der Serie | Da série *It was Amazon* (2016). Posca-Acrylmarker auf schwarzem Canson-Papier | Posca sobre canson preto. Faksimile | Fac-símile, 31 x 43 cm. Coleção Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Foto: Marcelo Camacho. © Jaider Esbell Estate.

Seite | Página 115

Jaider Esbell: Aus der Serie | Da série *It was Amazon* (2016). Posca-Acrylmarker auf schwarzem Canson-Papier | Posca sobre canson preto. Faksimile | Fac-símile, 31 x 43 cm. Coleção Galeria Jaider Esbell de Arte Indígena Contemporânea. Foto: Marcelo Camacho. © Jaider Esbell Estate.

Kapitel 5 | Capítulo 5 – Denilson Baniwa

Seite | Página 126

Denilson Baniwa. Fotografie von | Fotografia de Denilson Baniwa. © Denilson Baniwa.

Seite | Página 129

Denilson Baniwa: *ReAntropofagia* (2018). Mischtechnik | Técnica mista, 100 x 120 cm. Foto: Isabella Matheus. © Denilson Baniwa.

Seite | Página 130

Denilson Baniwa: *Arqueiro Digital* (2017). Infografik, variable Maße | Infogravura, dimensões variáveis. © Denilson Baniwa.

Seite | Página 134

Denilson Baniwa: *Yaguaretê* (2014). Infografik, variable Maße | Infogravura, dimensões variáveis. © Denilson Baniwa.

Kapitel 6 | Capítulo 6 – Arissana Pataxó

Seite | Página 148

Arissana Pataxó. Fotografie von | Fotografia de Ariema Braz. © Arissana Pataxó.

Seite | Página 151

Arissana Pataxó: Aus der Serie | Da série *Grafismo Pataxó* (2008). Mischtechnik auf Eucatex | Técnica mista sobre Eucatex, 50 x 60 cm. © Arissana Pataxó.

Seite | Página 152

Arissana Pataxó: *Mikay* (2009). Keramik-Skulptur | Escultura de cerâmica, Breite | Largura: 60 cm. © Arissana Pataxó.

Seite | Página 157

Arissana Pataxó: *Indígenas em foco* (2016). Acrylfarbe auf Leinwand | Acrílica sobre tela, 80 x 50 cm. © Arissana Pataxó.

Kapitel 7 | Capítulo 7 – Alberto Guarani

Seite | Página 164

Alberto Guarani: *Karai ha'egui Kunhã Karai 'ete/ Os verdadeiros líderes espirituais* (2014). Video | Vídeo. © Alberto Guarani.

Seiten | Páginas 168–169

Alberto Guarani: *O último sonho* (2019). Video | Vídeo. © Alberto Guarani.

Seiten | Páginas 170–171

Alberto Guarani: *Karai ha'egui Kunhã Karai 'ete/ Os verdadeiros líderes espirituais* (2014). Video | Vídeo. © Alberto Guarani.

Seiten | Páginas 174–175

Alberto Guarani: *Tekowe Nhepyrun/A origem da alma* (2016). Video | Vídeo. © Alberto Guarani.

Kapitel 8 | Capítulo 8 – Katú Mirim

Seite | Página 187

Katú Mirim. Werbefotografie | Fotografia de divulgação. © Katú Mirim.

Seiten | Páginas 190–194

Katú Mirim: *Tempo* (2020). Video | Vídeo. © Katú Mirim.

Künstler/innen und Schriftsteller/innen

Ailton Krenak – sein Diskurs, der mit dem Kampf für die Rechte der indigenen Bevölkerung verbunden ist, zeigt sich in seinem Engagement als politischer Aktivist und in seinem künstlerischen Schaffen als Maler und Autor, der aus einer indigenen Perspektive über das Leben auf der Erde reflektiert.

Eliane Potiguara – eine der ersten und wichtigsten Autorinnen zeitgenössischer indigener Literatur, stellt die Geschichte und Traditionen der Ureinwohner ins Zentrum ihrer Werke und betont dabei die kulturelle und politische Bedeutung der indigenen Bevölkerung Brasiliens.

Daniel Munduruku – sein umfangreiches Werk, das mit pädagogisch-politischem Engagement die Traditionen und Mythen, die Vergangenheit und Gegenwart der Ureinwohner thematisiert, räumt mit Vorurteilen auf und trägt zur Sichtbarkeit und Repräsentation der indigenen Völker bei.

Jaider Esbell – hat sich als bedeutende Künstlerpersönlichkeit und eine der führenden Stimmen der indigenen Bewegung international einen Namen gemacht, indem er indigene Gegenwartskunst in die wichtigsten Museen der westlichen Welt brachte.

Denilson Baniwa – sein künstlerisches Schaffen, das aus Gegensätzen hervorgeht, wie indigene Traditionen und Medientechnologie, Spiritualität und künstlerischer Aktivismus, genießt internationale Bekanntheit und ist Teil einer Widerstandsbewegung, die für die Sichtbarkeit indigener Kulturen kämpft.

Arissana Pataxó – in ihrem Werk lotet sie das Spannungsfeld zwischen indigener Kultur und europäischer Kunst aus, indem sie die Konstruktion stereotyper Fremdbilder in eurozentrischen Diskursen hinterfragt und sich auf ihre kulturellen Wurzeln besinnt.

Alberto Álvares Guarani – mit seinen Filmen bietet er Einblicke in das Leben und die Kultur der Guarani, dokumentiert die Spiritualität dieses Volkes und bringt ihre komplexen religiösen Praktiken und ihr philosophisches Weltbild zum Ausdruck.

Katú Mirim – mit dem Rap als Grundlage widmet sich ihr künstlerisch-musikalisches Werk den Belangen indigener und anderer Minderheiten und fordert soziale Gerechtigkeit für marginalisierte Bevölkerungsgruppen wie Indigene, Afrobrasilianer/innen, Frauen und LGBTQIA+.

Herausgeber

Peter W. Schulze ist Professor für Lateinamerikanistik und Direktor des Portugiesisch-Brasilianischen Instituts an der Universität zu Köln, wo er auch das Zentrum Portugiesischsprachige Welt leitet.

Carola Saavedra ist Autorin prämierter Romane, die in mehrere Sprachen übersetzt wurden; sie lehrt und forscht am Portugiesisch-Brasilianischen Institut der Universität zu Köln.

Artistas e autores

Ailton Krenak – seu discurso ligado à luta pelos direitos indígenas e à autorrepresentação se manifesta em seu engajamento como pensador e ativista político e em sua produção artística como artista visual e autor literário que, sob uma perspectiva indígena, reflete sobre a vida na Terra.

Eliane Potiguara – uma das primeiras e mais importantes autoras da literatura indígena contemporânea, tem a história e as tradições dos povos originários no cerne de suas obras, enfatizando o significado cultural e político da população indígena brasileira.

Daniel Munduruku – sua extensa obra desfaz preconceitos e contribui para a visibilidade e a representação indígena ao tratar, com compromisso político-pedagógico, das tradições e dos mitos, do passado e do presente dos povos originários.

Jaider Esbell – importante personalidade artística e uma das principais vozes do movimento indígena, teve destaque internacional ao levar a arte indígena contemporânea aos principais museus do mundo ocidental.

Denilson Baniwa – seu trabalho artístico, que emerge de contrastes como tradições indígenas e tecnologia de mídia, espiritualidade e ativismo artístico, tem reconhecimento internacional e é parte de um movimento de resistência que luta pela visibilidade das culturas indígenas.

Arissana Pataxó – seu trabalho explora o campo de tensão entre a cultura indígena e a arte europeia, questionando a construção de imagens estereotipadas nos discursos eurocêtricos e reafirmando suas raízes culturais.

Alberto Álvares Guarani – seus filmes proporcionam um mergulho na vida e na cultura guarani e manifestam a espiritualidade desse povo ao expressar suas complexas práticas religiosas e sua visão filosófica de mundo.

Katú Mirim – usando o rap como base, seu trabalho artístico musical aborda questões indígenas e de outras minorias e reivindica justiça social para grupos marginalizados como os povos indígenas, afro-brasileiros, mulheres e pessoas LGBTQIA+.

Organizadores

Peter W. Schulze é professor de Estudos Latino-Americanos na Universidade de Colônia, onde é também diretor do Instituto Luso-Brasileiro e do Centro do Mundo Lusófono.

Carola Saavedra é romancista, com obras premiadas e traduzidas para vários idiomas. É também professora e pesquisadora no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia.

Impressum | Ficha técnica

Indigene Literatur und Kunst in Brasilien | Literatura e arte indígena no Brasil

Reihenherausgeber | Editor da série

Peter W. Schulze

Herausgeber | Organizadores

Peter W. Schulze

Carola Saavedra

Interviews | Entrevistas

Peter W. Schulze

Carola Saavedra

Transkription des Interviews | Transcrição das entrevistas

Amberscript

Übersetzungen | Traduções

Claudio Cardinali: Übs. von Peter W. Schulzes Aufsatz ins Portugiesische | Trad. do ensaio de Peter W. Schulze para o português

Christiane Quandt: Übs. der Interviews ins Deutsche | Trad. das entrevistas para o alemão

Literarische Übersetzungen | Traduções literárias

Peter W. Schulze: Übs. der folgenden Texte ins Deutsche | Trad. dos seguintes textos para o alemão:

Eliane Potigura: *Invasão* | *Invasion – Agonia dos Pataxós* | *Agonie der Pataxó*

Ailton Krenak: *Suspiro de Gaia* | *Gaias Seufzer – Tradição I* | *Tradition I*

Daniel Munduruku: *A profecia* | *Die Prophezeiung* (1. Kapitel des Romans | 1. capítulo do romance

O Karaíba: Uma história do pré-Brasil | *Der Karaíba: Eine Geschichte Prä-Brasiliens*)

Korrekturat | Revisão

Claudia Cuadra

Rodrigo Ferrari

Katja Krause

Janek Scholz

Albertino Moreira da Silva Júnior

Grafisches Konzept | Projeto gráfico

Camila Gonzatto

Carola Saavedra

Peter W. Schulze

Gestaltung | Design

Camila Gonzatto

Gestaltung der Buchstaben | Criação da fonte

Arissana Pataxó

Bildbearbeitung | Tratamento de imagens

Bettina Grieco

Gesamtherstellung | Impressão

Druckhaus Sportflieger, Deutschland | Alemanha

Schlagwörter: Literatur, Kunst, Film, Musik, Indigene, Brasilien

Palavras-chave: Literatura, arte, filme, música, indígenas, Brasil


Die Texte und Bilder in dieser Publikation dürfen nicht ohne die Genehmigung der Autorinnen und Autoren reproduziert werden. | Os textos e imagens desta publicação não podem ser reproduzidos sem a prévia autorização das autoras e autores.

Erste Auflage Köln 2022 | Primeira edição Colônia 2022

© 2022 Portugiesisch-Brasilianisches Institut

Künstler/innen, Autor/innen | Artistas, autoras/autores

ISBN 978-3-948399-03-0



Há cerca de uma década, as artes indígenas brasileiras vêm ganhando visibilidade, seja na literatura, nas artes visuais, no cinema ou na música. Muitas dessas obras estão entre as produções culturais mais notáveis surgidas no Brasil. A forte presença das artes indígenas representa uma novidade e uma transformação profunda no campo cultural.



Seit knapp einem Jahrzehnt erlangen die indigenen Künste Brasiliens zunehmende Sichtbarkeit, sei es in der Literatur oder in der bildenden Kunst, im Film oder in der Musik. Einige dieser Werke indigener Autorschaft gehören zu den bemerkenswertesten Kulturproduktionen, die in Brasilien hervorgebracht worden sind. Bei der gegenwärtig starken Präsenz indigener Künste handelt es sich um ein Novum, um einen Umbruch im kulturellen Feld.