

# Transmodernidades: “quem é o universal agora?”

Dennis Radünz<sup>1</sup>

355

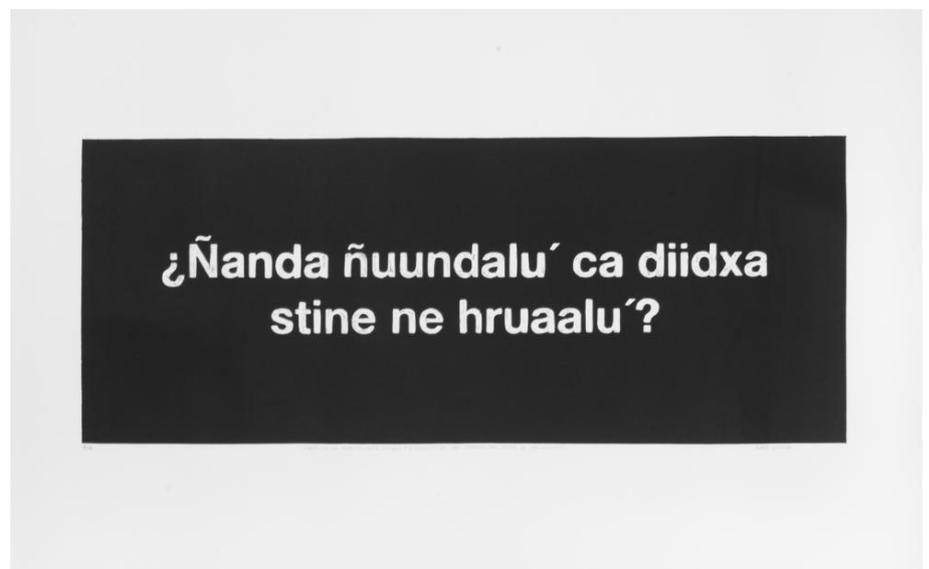


Fig. 1. *¿Quién es el analfabeta ahora? Mixteco from San Mateo Peñasco (2015)*<sup>2</sup>

¿Ñanda ñuundalu' ca diidxa stine ne hruaalu'? O estranhamento da interrogação nos cartazes que circularam pelas ruas da Cidade do México, na instalação do artista Andy Medina, parece a sinédoque do embate entre Modernidade e Transmodernidade: na densa tessitura entre a linguagem, o poder e a identidade, o cartaz interpela em língua mixteca: “quem é a

<sup>1</sup> Doutorando e mestre em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina e bacharel em Letras pela UFSC. Publicou *Roça barroca: mundos torrentes* (2021), sua dissertação de mestrado com orientação da Profa. Dra. Susana Scramim, livro detentor do Prêmio Catarinense de Literatura 2021 na categoria ensaio. É autor de dez livros, incluindo-se *Esses hóspedes sem peso* (2023), com versão em espanhol e inglês, *Esses hóspedes sem peso: translações* (2024).

<sup>2</sup> Linogravura de Andy Medina. Catálogo de arte *Histórias indígenas*, organização de Adriano Pedrosa e Guilherme Giufrida, publicado pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2023.

analfabeta agora?”. Trata-se da linogravura em papel tecido *¿Quién es el analfabeta ahora? Mixteco from San Mateo Peñasco* (2015) – de uma série de cartazes com a mesma pergunta nos idiomas mixe, zapoteco e náhuatl –, na intervenção de arte pública que subverte toda política linguística do hegemônico castelhano, instaurando nos leitores transeuntes, tornados analfabetos, “o próprio gesto da leitura como experiência estética e formal” (MASP. 2023. p. 106). Se antigos códices de povos pré-colombianos eram inscritos em caracteres glíficos, nesse cartaz-arte o alfabeto fenício atravessa uma língua ameríndia da região de Oaxaca e a ilegibilidade do mixteco evidencia a língua castelhana como instrumento de poder e como chave de uma hegemonia de ordem racial no México.

Como primeira estância da leitura, a interpelação mixteca se abre a outros objetos que, pelo método analético, procuram deslindar o transmoderno. De Arguedas a Kuikuro.

356

Os regimes de enunciação (mixteco vs. mexicano) que Medina faz ‘intercalar’ no espaço urbano (com a veiculação nos meios de publicidade em ônibus e metrô, inclusive) evidenciam esses povos subalternizados que sobreviveram à Modernidade. A pervivência dos Mixteco interroga o essencialismo do Estado-nação. É esse o campo das existências não integradas; do abigarrado; do heterogêneo; do mundo *pluriversal* (Walter Dignolo).

Dissonando do conceito de Pós-modernidade, processo que deriva e surge “desde dentro” da Modernidade, o filósofo Enrique Dussel postula uma Transmodernidade que, situada na exterioridade do Moderno – desde 1492, ano do “encobrimento”, segundo ele, e não com o marco temporal de cerca de 200 anos que remonta à Revolução Industrial –, torna presentes, pelo seu conceito, as “otras culturas vivientes, resistentes, crecientes”<sup>3</sup>. Para

<sup>3</sup> Em *Hacia una filosofía política crítica* (Bilbao: Desclée de Brower, 2001), Enrique Dussel formula: “Hablar de ‘Post’-modernidad es indicar que hay un proceso que surge ‘desde dentro’ de la Modernidad, y significa un estado de crisis actual en el horizonte de la globalización. Hablar en cambio de ‘Trans’-modernidad exigirá una nueva interpretación de todo el fenómeno de la Modernidad, para poder contar con momentos que nunca estuvieron incorporados a la Modernidad europea, y que subsumiendo lo mejor de la Modernidad europea y norteamericana que se globaliza, afirmará ‘desde-fuera’ de ella componentes esenciales de sus propias culturas excluidas, para desarrollar una nueva civilización futura, la del siglo XXI. Aceptar esa masiva exterioridad a la Modernidad europea permitirá comprender que hay momentos culturales situados ‘fuera’ de dicha Modernidad. Para ello habrá que superar una interpretación que supone todavía un ‘segundo’ y muy sutil

Dussel, não a partir de um nada, mas sim pelo retorno à sua criatividade originária, “otras culturas hasta ahora despreciadas, no valorizadas, estan emergiendo desde un ‘más-allá’ del horizonte de la Modernidad europea”. Esse fora da Modernidade euro-norte-americana é o ínsito das perguntas pré-colombianas, por exemplo, as que interpelam os transeuntes da CDMX com o sibilino das línguas minoritárias e redivivas: *¿quién es el analfabeta ahora?*

Enquanto a estética moderna, pelas proposições de Kant, estava fundamentada na distinção entre a forma e a função dos objetos, com a decorrente autonomização da obra de arte, a estética transmoderna pode ser sumariada, nos termos de Byron Vélez Escallón, em linhas gerais: “Não há autonomia; não há distinção entre gêneros; não há artes distintas; não interessa a novidade, nem a transgressão (teleologia da inovação); não há o valor da unicidade (do original, do irrepetível); [as formas de arte possuem uma] função coletiva”<sup>4</sup>.

Transmodernas são as pinturas da cosmogonia dos Huni Kuin (o povo Kaxinauá da região do Jordão, Acre, Brasil), com as mirações e jacarés-ponte representados a partir da experiência criativa coletiva do Movimento dos Artistas Huni Kuin / MAHKU. Como são transmodernas as expressões artísticas dos povos sami (região da Escandinávia ártica) ou dos povos maori (Nova Zelândia), em que a plena autoafirmação política coincide com o retorno, nos últimos cinquenta anos, à uma expressão mitopoética de matriz coletiva.

No escopo da literatura “brasileira”, a pervivência dos mitos indígenas da região do Monte Roraima em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, evidencia vários traços da estética transmoderna, sendo a indistinção entre os gêneros discursivos a mais sobre-exaltada. E, em se tratando de mitos, relatos recolhidos por Theodor Koch-Grünberg são um

---

eurocentrismo, pasando a una interpretación no eurocéntrica de la historia del sistema mundial, sólo hegemonizado por Europa por algo más de 200 años – y no 500 –, por lo que el hecho de que otras culturas hasta ahora despreciadas, no valorizadas, estén emergiendo desde un ‘más-allá’ del horizonte de la Modernidad europea no es un mero milagro de su surgimiento desde la nada, sino el retorno a ser los actores que ya lo han sido en esa historia en otras épocas recientes. Aunque la cultura occidental se globaliza – en un cierto nivel técnico, económico, político, militar – no agota por ello otros momentos de enorme creatividad en esos mismos niveles que afirman desde su ‘Exterioridad’ otras culturas vivientes, resistentes, crecientes.” (DUSSEL, 2001, p.390-391)

<sup>4</sup> Notações de aula em abril de 2024 no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLIT / UFSC).

dos maiores substratos do romance modernista. Esses mitos são relidos, no presente, como documentos de mundos nunca integrados, pluriversais, abigarrados, a exemplo de “O incêndio universal”, narrado no início do século XX por Taulipáng Mayuluaipu, em *Do Roraima ao Orinoco: resultados de uma viagem no norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 e 1913 – volume II – Mitos e Lendas dos Índios Taulipáng e Arekuná:*

Depois da grande enchente, quando tudo ficou seco, veio um grande fogo. Toda a caça se enfiou na terra por um buraco. Não se sabe onde ficava esse buraco. Queimou tudo, as pessoas, as serras, as pedras. Os rios secaram. É por isso que, às vezes, a gente encontra grandes pedaços de carvão na terra. Makunaíma fez novas pessoas de cera. Mas elas derreteram todinhas ao sol. Então ele fez pessoas de barro. Estas foram ficando cada vez mais duras ao sol. Então ele as transformou em pessoas. (KOCH-GRÜNBERG, 2022, p. 45)

358

Cosmogêneses são uma das principais formas da expressão transmoderna, aliás, como testemunhos de “outras culturas vivientes, resistentes, crecientes”, porque refratam as ontologias e epistemologias ocidentais e, como relatos de mundos alternos, oferecem outros começos, a caminho de outras destinações (teleologias). Quando lidas, ou mesmo reapropriadas, no horizonte de culturas que *retornam* depois do contato com o não-índio, essas cosmogonias configuram mitos em que todo o seu sistema cultural permanece ativo.

Povo originário que pervive em Santa Catarina na terra indígena Ibirama-Lakãñõ e na periferia de Blumenau, os Laklãñõ – literalmente, “aquele que conhece o caminho”, ou povo Xokleng, na literatura antropológica –, enfrentaram o “apresamento” dos grupos de bugreiros (mercenários) no período da colonização, início do século XX, e, em épocas recentes, explorações de toda ordem, o que levaria parte das 5 mil pessoas remanescentes à conversão a religiões neopentecostais. Os traços culturais originários, assim, ficariam adstritos ao campo da história oral, tendo um de seus primeiros registros de mitopoética no livro do antropólogo Silvio Coelho dos Santos, *Os índios Xokleng: memória visual* (1997), com a

transcrição bilíngue do mito *A geração do homem (Kónhgág óg Kapó jó)*, traduzido pelo laklãnõ doutor em linguística Nanblá Gakran (1963-2021).

Uma outra tradução de Gakran preserva o mito de cosmogênese hídrica que é uma espécie de certidão de posse fundiária:

### O mito da geração e da criação / A saída dos Vãjegy da água<sup>5</sup>

Relato de Kãnnhãhá Nãnbła

Plándjug vø åha ta hãba te ve vén mø. Å ha ta åtõ gó tóg te ve te kø, to åmån te han mø. "Åglål óg kapó jó te vø, légle tå. Klådo óg vø, tól tá kapó mø, klå tóg ge tá óg kapó mø. Jãgló, Vãjåky óg vø goj tá kapó mø. Tóg jãgló goj vanh ha vã".

Há duas formas de geração do homem. Uns saíram da montanha e outros saíram da água (provavelmente da água do mar). Esses que saíram da água são os Vãjegy [nome próprio masculino]. Eles queriam sair e ficaram esperando embaixo da água, para saber a hora certa. Enquanto isso, Plándjug, um dos chefes do povo, foi subindo, abrindo caminho, procurando terra boa para os outros.

359

Å kapó jé txul te kø óg, klãm te mō nōdå ké ke mø. Jãgló Plándjug te åha hãba te óg jó ve jé kataply mø. Åtõ hãba ve te kø ta, vãtxika vel ø te óg mō tan jé tåg ban mø. Kø ta åha, åtõ hãba ve te to óg jó, gó kulég kataply mø. Jãgló ø te óg, ti du kajaply mø.

Quando Plándjug saiu fora da água viu esta terra [de Mata Atlântica na região do rio Itajaí-açu], percebeu que era boa, então voltou para buscar os outros. Todos subiram com ele, até que saíram fora da água. Quando pisaram em terra firme, prepararam um lugar e festejaram dançando.

Å kapó te kø óg tól te ki ågglag nõ ké ke mø. Jãgló Plándjug te, åmån tóg ge te, óg tō han gé ke tóg te jé ta, åmån te han tå mø. Åtõ gó ve te kø ta to åmån te han kataply mø. Ti katazyl ha vø leto te vég mø. Åmån te han kataply jã ta, vaha ki vyn ke mø, gó tóg te ki ta kala mø. [...]

Enquanto isso, Plándjug continuou abrindo caminho, até que ele subiu em cima de uma montanha para ver melhor os campos. Plándjug ficou muito encantado com a natureza

<sup>5</sup> Texto inédito. Correspondência pessoal com Nanblá Gakran, 2004.

e suas belas paisagens e não sabia o que fazer com tamanha beleza pois nunca tinha visto algo semelhante. [...]

Preparar o lugar de moradia, festejá-lo pela dança: o princípio ritualístico laklãnõ. No mesmo relato da tradição oral, um dos motivos recorrentes da mitologia, a zoogênese, é avocado pelo insólito equívoco de Vãkejy, o chefe, na criação da anta, ou tapir (*Tapirus terrestris*), animal então encontrado pelos povos indígenas no bioma da Mata Atlântica, antes que ele concebesse a onça:

[...] Quando estavam festejando, escutaram um barulho de outros homens que estavam vindo pelo caminho que eles haviam aberto. Vãjeki ficou preocupado, com muito medo e sem saber o que fazer. Vãjeki queria inventar alguma coisa para se defender daqueles homens que estavam vindo. Ele derrubou um pé de Káplu [árvore da Mata Atlântica] e começou a moldá-lo em forma de uma onça. Depois de pronta colocou-a do lado onde eles estavam dançando. Esta foi a primeira onça que Vãjeki fez. Deixando-a ali, ele disse:

– Minha criação, você pode gritar do jeito que quiser! Depois de falar isso; todos se afastaram dela e ficaram de longe espionando. Nisso, ela gritou assim:

– Hynh, hynh, hynh... Vãjeki queria fazer uma onça, mas infelizmente ela se transformou em anta. Então ele falou-lhe:

– Minha criação, você é anta, por isso gritaste assim, hynh!... Agora você irá andar pelos campos comendo ervas, gabiropa e outras frutas! Vãjeki deixou a anta ali e eles continuaram a viagem, festejando pelo caminho.

Novamente pararam para Vãjeki tentar fazer outra onça, só que desta vez, será feita do pinheiro. Com os galhos do pinheiro fizeram os pés e com os pinhões os dentes da onça. Então começaram a pintá-la, porém ninguém sabia pintar uma onça. [...]

360

Quando feita de Káplu, a onça redundou em anta; feita de pinheiro, virou onça. Em que medida um laklãnõ se reconhece na exterioridade do mundo cristianizado e dos valores de toda a ortodoxia euro-norte-americana é uma questão sociológica candente, mas a simples enunciação do mito de Vãkejy – a criação da anta, a emergência desde o mar – os inscreve no campo de uma Transmodernidade que dissona do Moderno “catarinense”, com a subsunção das culturas locais a uma europeidade fundante, italiana ou germânica.

Ao modo dos Taulipáng, os Laklãnõ sobrevivem pelos registros da enunciação ancestral.

Na analética proposta por Dussel, cabe tomarmos a dança laklãnõ como índice de posse do lugar (ou talvez de possessão), comparando-a com o que postulava José María Arguedas sobre os modos de alcançar um “semblante dos seres não humanos do mundo”:

A música e a dança tiveram um caráter profundamente religioso nos tempos pré-incaicos, mas a essa altura já haviam sido descobertos todos os instrumentos musicais que foram usados no Império: a *antar* [flauta de pã andina], a *quen* [instrumento de sopro similar à flauta], o tambor, a corneta de argila. Os dançarinos simbolizavam os totens ou os poderes anímicos da natureza; esqueciam-se de seu caráter humano e, com fluidez e dedicação supremas, dançavam maravilhosamente, possuídos pela alma do totem da montanha, do rio, do mar, dos peixes profundos, das estrelas ou das árvores que representavam; as máscaras não apenas cobriam seus rostos, mas também davam à figura humana o ar, a aparência completa da fera ou do acidente terrestre ou celeste do qual o dançarino estava possuído. Somente o homem primitivo é capaz de alcançar essa perfeição através da máscara e da dança no esforço de atrair para si a imagem e o semblante estético indefinível dos seres não humanos do mundo. (ARGUEDAS, 2023, p. 35-36)

361

No decurso de suas reflexões sobre “uma ideia indígena da história”, subtítulo do artigo “Reconectando o passado” (1992), a artista, professora de arte e curadora Deborah Doxtator (1957-1998), do povo Mohawk – nação indígena de língua iroquesa –, observa que “os indígenas são considerados pessoas que não têm história. Os indígenas são considerados pessoas que *são* história. [...] A história ‘inclui’ os povos indígenas apenas nos pontos em que eles se misturam ao passado não-indígena” (MASP, 2023, p. 47). Sendo história, os Laklãnõ pertencem ao passado da América portuguesa; sendo históricos, são visíveis somente nos atos de contato com as culturas da Modernidade (rememorando que, antes da Constituição Federal de 1988, “tutela” foi a figura jurídica que o Estado brasileiro dispndia aos povos originários, reservando aos indígenas uma condição de estraneidade).

A esse excuro por formas de expressão transmoderna cabe acrescentar, em outra chave, o romance *Las tres mitades de Ino Moxo y*

*otros brujos de la Amazonia* (1979), de César Calvo, a pletora de prosa poética que delinea um mundo de feitiçaria mediado pela droga alucinógena *ayawaskha*. Incluso na edição cubana, o “Prólogo à edição italiana”, de Antonio Melis, explicita a dimensão irreduzível da (contra)parte amazônica:

Las distintas mitades del Perú que, como las de Ino Moxo, rebasan la matemática convencional, aparecen dentro de este relato en su forma más cumplida. Primeramente, por supuesto, el Perú de la selva, que resistió a los Inkas, a los españoles, al Perú republicano. La Amazonia: ese mundo que aún hoy sigue oponiendo su dimensión mágica contra el asalto de las transnacionales. El autor no se permite ninguna complacencia anacrónica por la visión idílica del “estado natural”. No hay aquí la menor evocación mítica del “buen salvaje”. Lo que se nos plantea, en cambio, lo que se va aflorando a lo largo del libro es el propósito de reivindicar la dignidad y autonomía de una cultura. (CALVO, 2009, p. 10)

362

Como afirmação de existências não integradas, e como voz de mundo pluriversal, as metades instauram uma outra formulação do espaço-tempo, aquela em que (tão diversa da ‘mitologia branca’, na expressão de Derrida, e da Modernidade) os mundos alucinados de Ino Moxo são também uma espécie de Transmodernidade, no ilocável que só os xamãs alcançam; por exemplo, o tambor cerimonial mapuche, *kultrún*, media os mundos natural e sobrenatural, pela música e pelo transe, em um contato dos “médicos” com as deidades. (CHILE ANTES DE CHILE, 2024, p. 83).

Também a poesia contemporânea do mundo alterno, a de Josely Vianna Baptista no livro *Roça barroca* (2011), evoca em “Pablo Vera” o transe do maracá (chocalho), uma expressão da religião da parcialidade Mbyá Guarani:

homens em roda  
esfumaçam um maracá  
em forma de rosto  
com folhas  
de tabaco em fogo [...]

(BAPTISTA, 2011, p. 118)

Ayawaskha. Kultrún. Maracá. Instrumentos para tocar um semblante não humano do mundo. Objetos, talvez, transmodernos. ¿Ñanda ñuundalu’ ca diidxa stine ne hruaalu’?

José Maria Arguedas, em “O folclore e seus temas de análise”, artigo de 1947, procurava identificar o *continuum* das culturas originárias nas expressões de um folclore que mantinha – à maneira dos estudos de sir George James Frazer sobre a magia simpática em *O ramo de ouro* – um princípio de contiguidade entre mundo físico e sobrenatureza:

[...] pelo fato de considerar o universo como um todo vivo à sua semelhança, o homem da cultura folclórica não deixou de acreditar que sua felicidade ou ruína, que o bem e o mal, não são apenas distribuídos como prêmio e castigo pelo Deus onipotente e único em quem ele acredita, mas sim que o bem e o mal também são distribuídos pelos outros poderes da natureza: as altas montanhas, os grandes rios, os lagos e os seres estranhos e misteriosos que habitam os lugares escuros e perigosos da Terra. Por isso, temem ou veneram aqueles que acreditam que, por ofício ou por desígnio superior, são sacerdotes ou servos desses poderes da natureza: bruxas, curandeiros, rezadores, homens santos. (ARGUEDAS, 2023, p. 31).

363

Nesse sentido, “o universo como um todo vivo” situa-se, necessariamente, fora da Modernidade (diríamos agora) desencantada, essa que concebe uma ontologia sem entes ou agências não humanas. Mas, para Arguedas, cumpre diferenciar a cultura folclórica e o conhecimento primitivo (aquele que, nessa leitura, cabe aos Taulipang e aos Laklãñō):

O conhecimento folclórico existe simultaneamente com o conhecimento científico, no mesmo território, no mesmo centro habitado, cidade ou aldeia. Um limita o outro. O folclore só existe em países que foram campo de luta de interinfluência de diversas culturas e diferentes raças. E nas nações formadas pela vitória historicamente recente de uma cultura sobre outra, o folclore é especialmente rico e importante, porque mostra em sua parte mais profundamente ativa a continuação da luta. [...] Assim, no folclore são preservadas, como num museu vivo, formas mais ou menos puras da cultura dos povos que invadiram um país ou que por ele passaram em missão de conquista, retirada ou trânsito. (ARGUEDAS, 2023, p. 32)

Um dos exemplos de folclore que Arguedas relaciona é o *spiritual*, o canto negro, expressão musical dos Estados Unidos, redivivo depois da escravidão e da diáspora, na continuação de uma luta africana. Em contraponto, observa que “em povos totalmente primitivos, naqueles que permaneceram isolados da cultura moderna, como nossas tribos amazônicas,

não há, portanto, folclore”. Com o ferramental antropológico dos anos 1940, argumenta em favor da autonomia nas formas de arte ainda não expressa pelos primitivos: “A cultura que possuem não é diferenciada e seu estudo é matéria própria, principalmente, da etnologia e da antropologia” (ARGUEDAS, 2023, p. 32).

Nesse ponto, o romance *Os rios profundos* (1958), de José María Arguedas, com sua abundância de cantos dos altiplanos rurais do Perú, os *huayno – wayñu*, em quíchua –, parece potenciar os relatos da etnografia e da antropologia. Como ficção, extravasa-os.

No 6º. capítulo de *Os rios profundos*, “Zumbayllu”, Arguedas descreve o pequeno pião encordado que, cantando enquanto gira, é a cifra da euforia e distinção dos meninos no colégio interno, enquanto, na forma do romance, é uma ideia-força das temporalidades que revolvem sobre si mesmas, transmodernas, fora da linearidade do tempo do Moderno. Nos termos da analética, a relação é extraordinária: “Que semelhança havia, que corrente, entre os mundos dos vales profundos e o corpo desse pequeno brinquedo imóvel, quase proteico, que escavava, cantando, a areia na qual o sol parecia dissolvido?” (ARGUEDAS, 2005, p. 95). Nessa metafórica, observe-se que o tipo de pião mais apreciado pelos meninos é o chamado *winku*, o pião que “canta diferente”, “tem alma”, sendo que *winku*, em língua quéchua, significa “deformidade dos objetos que deviam ser redondos” (p. 99). Espécie de romance de linguagem, a precisão semântica d’*Os rios profundos* é matéria de poesia: “A terminação quéchua *yllu* é uma onomatopeia. *Yllu* representa, numa de suas formas, a música que produzem as pequenas asas em voo; música que surge do movimento de objetos leves. Essa palavra tem semelhança com outra mais vasta: *Illa*. *Illa* designa certa espécie de luz e os monstros que nasceram feridos pela luz da lua [...]” (p. 88). A forma do pião zumbayllu faz girar as temporalidades do romance em que a voz é a do coletivo; romance em que a música vocal dos *huaynos* faz atravessar o espaço de pluriversalidade.

A sublevação das camponesas, cholas, pelo direito ao sal e, nas cenas do levante, o dilema do menino entre dois regimes de pertencimento – o da Igreja, o das rebeladas – parecem sumariar o embate entre o Moderno/cristão e o Transmoderno. São antinomias.

Uma cena do menino e seu pai diante do palácio de pedra do Inca Roca, em Cusco, é representativa da arte analética de Arguedas, quando, na forma elementar da metáfora, as pedras *como se* sangue levantam a hipótese linguística de uma pedra de sangue fervente pela derivação e por (des)semelhança aos *yawar mayu*, rios turvos com a cor de sangue:

365

Toquei as pedras com as mãos; segui a linha ondulante, imprevisível, como a dos rios, em que se juntam os blocos de rocha. Na rua escura, no silêncio, o muro parecia vivo; sobre a palma de minhas mãos flamejava a juntura das pedras que eu tocara. Eram maiores, e mais estranhas do que eu imaginara, as pedras do muro inca; borbulhavam sob o primeiro andar caiado, que, pelo lado da rua estreita, era cego. Lembrei-me, então, das canções quéchuas que repetem constantemente uma frase patética: *yawar mayu*, rio de sangue; *yawar unu*, água sangrenta; *puk-tik, yawar k'ocha*, lago de sangue que ferve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangue. Não seria possível dizer *yawar rumi*, pedra de sangue, ou *puk'tik, yawar rumi*, pedra de sangue fervente? Era estático o muro, mas suas linhas todas fervilhavam e a superfície era cambiante, como a dos rios no verão, que têm um cimo assim, no centro do caudal, que é a zona temível, a mais poderosa. Os índios chamam de *yawar mayu* esses rios turvos, porque exibem, sob o sol, um brilho em movimento, semelhante ao do sangue. Também chama de *yawar mayu* o tempo violento das danças guerreiras, o momento em que os dançarinos lutam. – *Puk'tik, yawar rumi* - exclamei diante do muro, em voz alta. (ARGUEDAS, 2005, p. 12)

Esse muro *como sangue* de Cusco é a própria expressão do arcaico, diz O Velho: “– O Inca Roca o construiu. Mostra o caos do gentio, das mentes primitivas” (ARGUEDAS, 2005, p. 27). E é pela voz do menino que descobre do trem as muralhas de uma fortaleza, Sacsayhuaman, a impressão de que o tempo incaico deve alcançar o tempo escatológico: “– São como as pedras do Inca Roca. Dizem que vão durar até o Juízo Final; que o arcanjo tocará sua trombeta ali” (ARGUEDAS, 2005, p. 31). Mas tudo que é sólido desmancha no ar: *Puk'tik, yawar rumi*, pedras de sangue fervente (rememoro aqui as especulações de João Guimarães Rosa em torno da palavra *I'ti*<sup>6</sup>, sangue na língua dos Tereno, povo aruaque da região de Campo Grande, Mato Grosso do Sul).

---

<sup>6</sup> João Guimarães Rosa relata na crônica “Uns índios (sua fala)”, da coletânea *Ave, palavra*, a conversa que teve com os Tereno, povo meridional dos Aruaque, em Campo Grande, e o vocabulário em que fez “uma descoberta”: as suas cores. Eram “vermelho – *a-ra-ra-i'ti*;

São célebres as metáforas de ordem sociológica que Sérgio Buarque de Hollanda atribuiu em *Raízes do Brasil* (1936) aos modos de colonização e urbanização dos ibéricos nas Américas: o colono português seria o semeador de cidades; o espanhol, o ladrilheiro. Lidas pelo velho mestiço peruano como contrafação, as pedras irregulares do palácio do Inca Roca seriam o índice do caos primitivo e da decrepitude, enquanto o sino da igreja, código do tempo regrado, alastrava a sua presença sonora amainando a área das rebeliões. Somente o menino põe as mãos nos sangues que, pelas violências, une o Império incaico à Contrarreforma. E, nos elos de um a outro tempo – ao modo do povo Mbyá Guarani que denomina *táva* os escombros das missões jesuíticas, mas não as concebe como ruína, e sim como obra inacabada que o deus Nhanderu virá finalmente concluir –, é inteiramente transmoderna essa configuração de vidas nem ladrilhadas e nem semeadas: reaparecidas.

366

Assim, a figura de linguagem antanáclase, ou diáfora (o mesmo significante com significados diferentes) poderia dar a ler a conjugação da pedra que encontra o Juízo Final e da pedra do palácio de Cusco que, depois do colapso do Império, é de sangue fervente. Para além da dialética ruína vs. redenção, um mesmo significante varia, considerando-se que toda narrativa oficial contém em seus próprios elementos a própria contra-narrativa, a exemplo da recollecção de elementos visuais da história peruana.

---

verde – *ho-no-no-i'ti*; amarelo – *he-ya-i'ti*; branco – *ho-po-i'ti*; e preto – *ha-ha-i'ti*". Rosa supôs que "o elemento *i'ti* deveria significar 'cor' – um substantivo que se sufixara; daí, *ara-ra-i'ti* seria 'cor de arara'. [...] Então gastei horas na cidade [de Aquidauana], querendo averiguar. Valia. Toda língua são rastros do velho mistério". No entanto, depois de ouvir os informantes indígenas, reticentes, "*i'ti* não era aquilo" (RADÜNZ, 2021, p. 93): "Isto é, era não era. *I'ti* queria dizer apenas 'sangue'. Ainda mais vero e belo. Porque, logo fui imaginando, *vermelho* seria 'sangue de arara'; *verde*, 'sangue de folha'; por exemplo; *azul*, 'sangue do céu'; *amarelo*, 'sangue do sol'; etc. Daí, meu afã de poder saber exato o sentido de *hó-no-nó*, *hó-pô*, *h-há* e *hê-yá*. Porém, não achei. Nenhum – diziam-me – significava mais coisa nenhuma, fugida pelos fundos da lógica. Zero nada, zero. E eu não podia deixar lá minha cabeça, sozinha especulando. *Na-kó i-kó?* Uma tristeza". (ROSA, 1986. p.95)



367

Fig. 2. Giuseppe Campuzano. *Museo Travesti del Perú* (2009/2013)

*Línea de vida / Museo travesti del Perú* (2009/2013)<sup>7</sup>, instalação de Giuseppe Campuzano (1969-2013), é uma contra-narrativa à história oficial do Peru, recombina objetos canônicos (como indumentária militar), textos e imagens numa tomada de posição *queer*, mestiça e móvel. Para Miguel A. López, esse projeto colecionista é “dispositivo artificial” que desarticula o “sítio privilegiado da subjetividade heterossexual”:

a meio caminho entre a performance e a pesquisa histórica, propõe uma revisão crítica da história do Peru sob a perspectiva estratégica de uma figura ficcional que Campuzano chama de “travesti andrógino indígena / mestiço”. Aqui, figuras transgêneras, travestis, transexuais,

<sup>7</sup> A instalação *Línea de vida / Museo Travesti del Perú* foi exposta na 31ª. Bienal de Arte de São Paulo, em 2014 – com curadoria de Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Oren Sagiv, Pablo Lafuente, Benjamin Seroussi e Luiza Proença –, bienal organizada sob o tema “como [...] coisas que não existem”, em que as reticências podiam ser permutadas pelos verbos (procurar), (reconhecer), (lutar por), (ler sobre), (usar) ou (imaginar).

intersexuais e andróginas são postuladas como os atores centrais e sujeitos políticos principais para qualquer interpretação da história. Ao contrário de grandes projetos institucionais e seus discursos de autoridade, esse museu nômade não tenta “representar” e integrar minorias nos discursos dominantes de progresso e felicidade. (GUIA 31ª. BIENAL DE SÃO PAULO, 2014, p.104)

Ao modo de Deborah Dextator, essa outra proposição de “reconectar o passado” é um procedimento necessariamente heteróclito, ou abigarrado. A transgressão aparente é menos relevante que a função coletiva dessa arte não original (feita de reapropriações), sem gênero (textual/sexual), que se torna indistinta quando exposta efemeramente na rua:

Essa condição móvel também se refere a outros trânsitos e movimentos: o movimento das massas em uma viagem das províncias para a capital, bem como formas de migração por outros sujeitos invisíveis cuja vida está permanentemente entre a vida e a morte (o HIV positivo, os imigrantes sem documentos, os sexualmente indefinidos etc.). A natureza portátil do museu e sua habilidade em funcionar como parasita para qualquer cenário – desde praças públicas, mercados de rua e feiras livres até conferências universitárias – têm lhe possibilitado questionar o ativismo ortodoxo, propondo em seu lugar um tema político amorfo e elusivo. (p. 105)

368



Fig. 3. Takumã Kuikuro em cena do documentário *Ete London* (2017)

Nessa contextura, se um mesmo significante pode portar significados diferentes, o substantivo aldeia (ou *ete*, em língua kuikuro) serve de anáfora para *Ete London* (2017), filme de Takumã Kuikuro em que o mote “*London as a village*” é vozeado repetidamente por várias pessoas, compondo uma

antropologia comparatista que concebe o Alto Xingu como o universal e a capital do Reino Unido como o particular e exótico, o não integrado. O efeito de estranhamento em *Ete London* relativiza a hipótese supremacista da terra dos “hiper-brancos”, em que a convenção do trânsito à esquerda, a mão inglesa, por exemplo, rendeu a Takumã Kuikuro a percepção de um “povo canhoto” (e de um mundo ao revés).

Sem o artifício ficcional da transição onírica – em “A noite de barriga para cima” (1956), conto de Cortázar, o motociclista é transportado em sonho para um duro sacrifício asteca –, as pessoas que o documentarista encontra vivem realidades aparentemente correlatas: há protestos em defesa do meio ambiente tanto em Westminster quanto no Mato Grosso; há os problemas de moradia nas casas-barco da Marina de Poplar tanto quanto nos Brasis; há uma ética de revide e direito à reciprocidade nas lutas kuikuro e nas partidas de rúgbi: quem agrediu será agredido e ambos celebrarão. Também a prática medicinal do *tapping* (cura pelo toque ou imposição de mãos) dos ingleses tem equivalência nos pajés kuikuro.

369

Londres *como* uma aldeia é o princípio analético por definição. O procedimento elementar é o de compor uma narrativa não autônoma, sem gênero discursivo definido, sem transgressão, sem novidade ou unicidade, em favor de uma função coletiva em que as histórias particulares (o velho líder comunitário *como* um cacique na Marina de Poplar ou as bailarinas bengali e indiana *como* artífices de uma dança em contato com a deidade) convalidam a percepção de que na aldeia londrina, como no Xingu, também há “culturas vivientes, resistentes, crescentes”. *Ete London* é, assim, um documentário transmoderno: ao antepor a englisidade (*englishness*) e o mundo kuikuro, revaloriza a posição indígena. Pelo efeito de sua contra-narrativa, é como se perguntasse: “quem é o universal agora?”.

### Referências

ARGUEDAS, José María. “O folclore e seus temas de análise” (1947). Tradução de Marina Wapull. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Histórias indígenas*. Vol. 2. Organização de André Mesquita et al. São Paulo: MASP, 2023.

ARGUEDAS, José María. *Os rios profundos*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BAPTISTA, Josely Vianna. *Roça barroca*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CALVO, César. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonia*. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2009.

CHILE ANTES DE CHILE / CHILE BEFORE CHILE. Guia de sala. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2024.

CORTÁZAR, Julio. “A noite de barriga para cima”. In: \_\_\_\_\_. *Todos os contos*. Vol.1. Tradução de Heloisa Hahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 145-150.

DOXTATOR, Deborah. “Reconectando o passado: uma ideia indígena da história” (1992). Tradução de Diana Ricci. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Histórias indígenas*. Vol. 2. Organização de André Mesquita et al. São Paulo: MASP, 2023, p. 47-56.

FRAZER, Sir James George. *O ramo de ouro*. Edição do texto: Mary Douglas; apresentação de Darcy Ribeiro. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.

GUIA 31ª. BIENAL DE SÃO PAULO: *como [...] coisas que não existem*. Organizado por Nuria Enguita Mayo e Erick Beltrán. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

NÃMBLA, Kãnnhãhá. *O mito da geração e da criação: a saída dos Vãkejy da água* (mito Laklãnõ Xokleng, 1984). Tradução de Namblá Gakran. Inédito.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco: Resultados de uma viagem no Norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913*, v. II – *Mitos e lendas dos índios Taulipáng e Arekuná*. Tradução de Cristina Alberts-Franco. São Paulo: Editora Unesp/Editora UAA, 2022.

KUIKURO, Takumã. *Ete London*. Brasil / Inglaterra: Embaúba Filmes, 2019. (Documentário). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/ete-london/>

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. *Histórias indígenas*. Organizadores: Adriano Pedrosa e Guilherme Giufrida. Curadoria: Abrahan Cruzvillegas et al. São Paulo: MASP, 2023.

RADÜNZ, Dennis. *Roça barroca: mundos torrentes*. Florianópolis: Nave, 2021.

SANTOS, Silvio Coelho dos. *Os índios Xokleng: memória visual*. Florianópolis: Ed. da UFSC; Itajaí: Ed. da Univali, 1997.