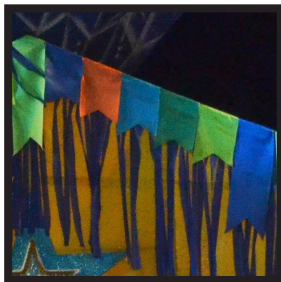


> *TRAIR A ESPÉCIE, AS BROTO CARTAS E A COBRA DESENHADORA:* REFLEXÕES DA ANTROPOLOGIA NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE CRISTIANO LENHARDT

ALBERTO LUIZ DE ANDRADE NETO

> Universidade Federal de Santa Catarina.



Resumo>

Este artigo investiga as correspondências encontradas entre os trabalhos artísticos contemporâneos de Cristiano Lenhardt e as tendências temáticas anunciadas pela disciplina antropológica. A partir das peças bi e tridimensionais *Trair a espécie* (2014-2016), *Broto cartas* (2017) e *Cobra desenhadora* (2017), e junto de um referencial da Antropologia, produzo uma série de reflexões que identificam nessas produções de Arte Contemporânea linhas de diálogo com essa outra área do conhecimento. Pude perceber que as relações entre o “eu” e o “outro”, as discussões sobre Natureza e Cultura, as temáticas da eficácia simbólica, dos materiais e das cosmologias indígenas estão presentes no horizonte de interesses de Lenhardt. Ao final, brevemente, problematizo a subjetivação que dialoga com as temáticas trabalhadas pelo próprio artista em sua produção e, ao mesmo tempo, percebo que elas são formadoras de sua identidade enquanto sujeito no mundo.

Palavras-chave>

Antropologia; Arte Contemporânea; Artes Visuais;
Etnologia Indígena

> TRAIR A ESPÉCIE, AS BROTO CARTAS E A COBRA DESENHADORA: REFLEXÕES DA ANTROPOLOGIA NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE CRISTIANO LENHARDT

ALBERTO LUIZ DE ANDRADE NETO

> alberto_andrade_net@hotmail.com

Mestre em Antropologia Social e Bacharel em Museologia pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Introdução – Estudos Antropológicos e a Arte Contemporânea: uma aproximação possível?¹

Caminhar pelo espaço expositivo projetado por Niemayer (1907-2012), o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera (São Paulo – SP), rearranjado para receber a 32ª Bienal de São Paulo, intitulada Incerteza Viva (2016), me possibilitou observar a produção artística de Cristiano Lenhardt (1975-) e perceber nela uma dimensão que flertava vigorosamente com questões indígenas. Digamos que Lenhardt produz uma indigenização de seu projeto artístico, por meio de um vocabulário conceitual que está carregado de referenciais antropológicos.

Mas quais seriam esses diálogos entre a Antropologia e a Arte Contemporânea que podem ser apreendidos na produção desse artista?

O presente artigo se propõe a responder esse questionamento a partir de uma análise dos trabalhos artísticos de Lenhardt e, também, com o apoio de um arcabouço literário da disciplina antropológica. Simpatizo com a seguinte fala de Marcus (2004, p. 158, grifo meu): “Parece certo hoje, ao menos para a antropologia em seus apuros com o método, é tentar *aprender* algo com os mais humildes porém mais sutis ofícios, como a cenografia [...], os bastidores e a cena das realizações artísticas do teatro”. Acredito que as Artes Visuais não se enquadram exatamente nesses ofícios humildes, entretanto, a Antropologia tem muito o que *aprender* com as reflexões elaboradas por artistas não indígenas e indígenas em suas esculturas, instalações, vídeos, pinturas e em outros formatos de trabalhos de arte.

A primeira vez que pude ver um trabalho desse artista, exposto publicamente, foi na ocasião da exposição “A mão negativa” (2015)², no Parque Lage (Rio de Janeiro – RJ),

1 Destaco em tom de agradecimento as aulas de Maria Bernardete Ramos Flores (PPGH/UFSC) e as de Jeremy Deturche (PPGAS/UFSC). Agradeço a colaboração de Érica Abreu e Camila Horbatiuk Dutra para a pesquisa. As trocas com Cristiano Lenhardt também foram fundamentais para a concretização deste caminho argumentativo.

2 Em referência ao filme *Les mains négatives* [As mãos negativas] (1979), de Marguerite Duras (1914-1996).

onde o curador Bernardo de Souza selecionou a peça escultórica *TV dobra recorte* (2015) para o arranjo curatorial. Naquela oportunidade, Souza criou um raciocínio que projetou um território pós-apocalítico, no qual artistas, de diferentes nacionalidades e gerações, ajudaram a compor um panorama futuro argumentativo e poético para um Rio de Janeiro em pleno ano de 2074. Como conta o curador a respeito dessa ficção espaço-temporal: “Jamais houve notícia, por esses costados, de tamanha e irremediável calamidade pública: um êxodo urbano sem precedentes, atroz; sequer Graciliano Ramos ousaria especular coisa igual” (SOUZA, 2015, [s.p.]).

Embora “A Mão Negativa” colocasse em pauta uma reflexão que dialogava com uma perspectiva de futuro incerto ou até mesmo sobre a ressignificação desse amanhã, é na conjuntura da exposição “Incerteza Viva” que essa promessa de futuro – bem como de extermínio da humanidade – recebe tons baseados nos estudos da Antropologia e sob o viés do discurso de lideranças indígenas do Brasil. Nessa última exposição, onde foi apresentado o trabalho *Trair a espécie* (2014-2016)³, de Lenhardt, uma variedade de *floresta*, ou de *jardim* (como pontuou o curador dessa edição bianual Volz [2016b]), é montada numa espécie de edificação de concreto armado na maior metrópole da América Latina. Em um texto para o material educativo dessa Bienal, o curador insere a discussão da chamada Era do Antropoceno e, citando Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski” (2014, p. 23, *apud* VOLZ, 2016, p. 8), diz: “Estamos, em suma, prestes a entrar – ou já entramos, e esta incerteza ela mesma ilustra a experiência de um caos temporal – em um regime do Sistema Terra inteiramente diferente de tudo que conhecemos”. Aproximar-me de um trabalho de Cristiano Lenhardt no contexto dessa Bienal intensificou minha convicção na existência de um diálogo entre a Antropologia e a Arte Contemporânea na produção desse artista⁴.

No ensaio de Rodrigo Nunes (2016), do mesmo material educativo, localizado na parte “Ecologia e incerteza”, há uma retomada da discussão da Era do Antropoceno, na qual o autor aponta, também a partir de Viveiros de Castro e Danowski (2014), para o desequilíbrio ambiental que estamos vivenciando, as consequências fatais dessas tensões ecológicas e os efeitos das escolhas dos humanos sobre o planeta. Direciona, em seguida, a reflexão para outra problemática que compreende a discussão sobre a incerteza na ciência e aponta: “Como observou o antropólogo francês Bruno Latour (1947-)⁵, tudo – natureza e conhecimento – é construído”, e prossegue “a questão não é, portanto, opor aquilo que é construído àquilo que não é, mas distinguir o *bem* construído do *mal* construído” (LA-

3 Cristiano Lenhardt realizou a *performance Uma Coluna* (2016), para a abertura da 32ª Bienal de São Paulo. Essa proposta artística não será analisada neste artigo. Ver mais sobre o projeto em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fLEoX63doHE>>. Acesso em: 24 out. 2017.

4 As exposições “A Queda do Céu” e “Adornos do Brasil Indígena: Resistências Contemporâneas” – curadas por Moacir dos Anjos – e, ainda, “Histórias Mestiças” – com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz – são alguns exemplos de projetos bastante interessados nas mesmas questões que rondavam a própria “Incerteza Viva”. Ver mais sobre exposições internacionais em: Cesarino (2016).

5 Bruno Latour está na lista (*ranking* de 2017 da revista *ArtReview*) dos 100 nomes mais influentes da Arte Contemporânea, ocupando a 9ª colocação. Disponível em: <https://artreview.com/power_100/>. Acesso em: 4 nov. 2017.

TOUR, 2010, pp. 471-490, *apud* NUNES, 2016, p. 5).

Não há como negar, principalmente aos que circulam no campo da etnologia indígena e aos que visitaram a *Incerteza*, que o *jardim* da proposta curatorial estava muito interessado no conceito de *floresta* hoje reivindicado por lideranças indígenas⁶. Uma recente e importante contribuição para o campo antropológico, *A queda do céu*, escrito pelo líder Yanomami Davi Kopenawa e pelo etnólogo Bruce Albert (2015), também orienta suas argumentações para as sequelas que a destruição da *floresta* pelos “brancos” pode provocar ao planeta. A derrubada de árvores, o mercúrio do garimpo jogado nas águas dos rios, a “fumaça do metal”⁷, os constantes ataques aos povos indígenas, entre outras práticas destrutivas, contribuem para a morte e o desaparecimento dos xamãs, levando para a letal, literal e irreversível queda do céu⁸.

Aciono essas temáticas que permeiam a proposta curatorial de “Incerteza Viva” porque como já disse, foi exatamente nesse contexto de emergência de uma discussão antropológica, muito próxima à etnologia indígena, que pude estar próximo, e de corpo presente, de um trabalho artístico de Cristiano Lenhardt. E *Trair a espécie* (2014-2016) fazia parte dessa narrativa curatorial que acionou outras peças de arte para dar concretude à proposta. Vincent (2017), resenhando sobre a “Incerteza Viva”, chama atenção para esse interesse atual do campo artístico e curatorial com relação às discussões da Antropologia, uma vez que esta última está propondo novas direções para as reflexões sobre a alteridade, o que parece ser valioso às Artes:

A arte ocidental deseja a diferença, a alteridade e às vezes quer “transformar-se em outro”. Nesse processo, existe diálogo e visibilização de questões importantes, mas também fica claro que os indígenas que povoam as imagens da arte contemporânea são construções a partir de ressonâncias de figuras, discursos ou estéticas que correspondem às expectativas dos artistas. A imagem dos indígenas guerreiros ou protetores do meio ambiente são construções que permanecem, mas talvez, como diz Lagrou (2015), “o que vemos agora é que se trata não do índio como protetor em si, mas de um regime específico de produção estética do conhecimento” (VINCENT, 2017, p. 658).

Segundo Els Lagrou e Carlo Severi (2013, p. 11), as Artes Ameríndias insistem em *sugerir* mais do que mostrar, assim como também tencionam as imagens materiais junto das respectivas imagens mentais, criando dessa forma abstrações e, por isso, acabam ocultando as figurações virtuais (p. 11). É nesse contexto que os autores fazem emergirem as *imagens*

6 Ver também o documentário *Para onde foram as andorinhas?* (Instituto Catitu). Disponível em: <<https://vimeo.com/179228552>>. Acesso em: 1 out. 2017. Apesar de não estar inserido diretamente no contexto da exposição citada, é fundamental para pensarmos a Era do Antropoceno nas reivindicações indígenas.

7 Ver mais em: Kopenawa e Albert (2015, pp. 221-356).

8 Também havia um texto de Davi Kopenawa na instalação do artista Bené Fonteles (2016), *Oca Tapeira Terreiro*, na 32ª Bienal de São Paulo. Sem falar que uma foto de Kopenawa e um exemplar do livro *A queda do céu* (KOPENAWA, 2015) estiveram, ainda, expostos nessa mesma instalação artística.

quiméricas que são imagens acionadas ontologicamente por meio de rituais xamânicos que apresentam uma relação entre cognição e percepção: “Neste último caso a imagem surge como instrumento de mediação entre os lados visível e o invisível do mundo fenomenológico” (p. 12).

As imagens dos trabalhos de Cristiano Lenhardt que chamarei ao texto, nas linhas abaixo, não são *quiméricas* – ontologicamente xamânicas e mediadoras *do lado de cá e do lado de lá* (LANGDON, 2013). Pelo contrário, elas fazem parte de uma produção artística apoiada em regimes ontológicos ocidentais: estão inseridas dentro do campo das Artes Visuais, fazem parte de um sistema de arte (mercado de arte, galerias de arte, crítica de arte etc.), circulam em museus, foram realizadas por um não indígena e se prestam também à fruição, entre outras diferenciações. As Artes Ameríndias também podem circular no sistema de arte, no campo das Artes e, inclusive, ser expostas em museus. Todavia, os regimes ontológicos de realização diferenciam tais produções em suas especificidades e complexidades. Assim, embora a aproximação dos trabalhos de Lenhardt não se dê com as Artes Indígenas – aquelas *quiméricas* – estou propondo uma reflexão baseada no atrito entre essas produções artísticas ocidentais e as discussões do campo antropológico que tendem à etnologia indígena.

O *atrito* que estou anunciando é uma imagem-conceito que funciona como possibilidade de diálogo cosmológico. Mesmo que existam as *imagens quiméricas* com suas especificidades e complexidades, há, por outro lado, uma sugestão que revê essas categorias fixas entre o “eu” e o “outro”. Tento tratar com cuidado os contextos que fazem emergirem as Artes Indígenas, mas acredito que esses contextos não estão operando no cerceamento do diálogo e das correspondências entre campos artísticos. Lenhardt, em sua produção, chama atenção para essa fluidez entre categorias que são histórica e estruturalmente isoladas em nichos rígidos. Isso me remete às reflexões de Kopenawa e Albert (2015), quando propõem um *pacto* entre cosmologias que estejam caminhando em um movimento mesmo de transformação e pautando também a emergência de cosmos relacionais. Ao longo desta reflexão, tentarei demonstrar como os atritos entre cosmologias aparecem nos trabalhos artísticos de Cristiano Lenhardt.

As relações entre Antropologia e Arte já estão no mundo, e não é de hoje, há bastante tempo rondam campos dessas duas áreas do conhecimento. Então, a resposta para a pergunta: “Estudos antropológicos e a Arte contemporânea: uma aproximação possível?” já foi, obviamente, objeto de discussões anteriores a essa. Aqui pretendo mais uma vez encarar o assunto, apresentar diferentes trabalhos artísticos e direcionar para possibilidades de emergências de outras reflexões. Essas reflexões não ocupam o lugar que outrora coube à representação⁹ e, nesse sentido, também não é por algum tipo de *agência* (GELL, 1998) que estou interessado. Não podemos perder de vista que a presente reflexão não está retomando

9 Sobre a passagem de uma análise apoiada na ideia de “representação” (LANGDON, 1992) para uma argumentação próxima à antropologia da *performance*, com enfoque nas Artes Ameríndias dos Siona (Amazônia colombiana), ver Langdon (2013).

a discussão que tem como foco o trabalho etnográfico *versus* o trabalho artístico (DIAS, 2002; FOSTER, 1996): isso tem a ver com a crise da representação do fim do século passado na própria disciplina antropológica. Muito próximo aos estudos de Lévi-Strauss (1957; 2010), pensarei as Artes como um projeto de reflexão e uma plataforma de conhecimento. Severi (2011, p. 54) diz que Lévi-Strauss em suas pesquisas sempre refletiu as imagens “a partir das próprias obras e nunca a partir de teorias estéticas”. Ater-se aos trabalhos artísticos muito mais do que conduzir a pesquisa com uma rígida teoria de fundo é com certeza o interesse de minhas análises.

Desse modo elejo temas, como materiais (apoiados nos estudos de Ingold), eficácia (nas discussões de Lévi-Strauss) e as discussões do “eu” e do “outro” (que pairam pela disciplina antropológica como um todo), pois acredito que eles rondam os trabalhos escolhidos para as análises que realizarei, as quais mostrarão que *Trair a espécie* (2014-2016), *Broto cartas* (2017) e *Cobra desenhadora* (2017) guardam reflexões que parecem esboçar borramentos de fronteiras e chamam atenção para os diálogos possíveis entre cosmologias indígenas e ocidentais.

Indigenização de um artista

Existem diferentes artistas, brasileiros e de outras partes do mundo, dialogando com temáticas da etnologia indígena e problematizando questões mais amplas que contemplam as demandas dos “povos tradicionais”. Esses artistas operam em suas produções – a partir de diferentes técnicas, materiais, suportes etc. – apontamentos que passam pelas problemáticas do “eu” e do “outro”, das considerações do entorno da depopulação e da despossessão, daquelas que abarcam as mitologias e cosmologias indígenas, das ontologias ameríndias, das que também abrangem a vigente luta pela garantia dos direitos territoriais dos povos tradicionais, entre outras. Tais temáticas influenciam no surgimento de diferentes linguagens artísticas, conduzem ao aparecimento de estéticas mais ligadas às ameríndias e, na mesma medida, contribuem para a permeabilidade das questões antropológicas em distintos campos do conhecimento. Filosofia, Medicina, Direito, Antropologia, História, Geografia, Museologia, Artes Visuais são algumas das disciplinas que, por meio das reflexões artísticas mencionadas, se veem inundadas pelas observações postas a partir do próprio fazer dos artistas e das reflexões suscitadas pela obra que é fruto deste trabalho.

Segundo Hal Foster (1996), existe uma problemática, ou grandes riscos, nessa “alterização” de um eu-artista e de suas produções. Para o autor: “A autoalterização pode cair na autoabsorção, na qual o projeto de uma ‘automodelagem etnográfica’ se converte na prática de uma autorrestauração narcisista” (p. 167). E, nessa mesma perspectiva, Foster se interroga da seguinte forma: “Quem na academia ou no mundo da arte já não testemunhou esses depoimentos do novo intelectual empático ou essas *flâneries* do novo artista nômade?” (p. 167). Diante desses questionamentos, coloco a seguinte pergunta: Será que existe possibili-

dade de o compromisso artístico saltar de uma fugaz empatia ao outro – uma passagem da estereotipização de um indígena romântico e idílico às práticas artísticas contemporâneas engajadas – para uma atitude que, concretamente, apresente reflexões que estejam de fato atentas a este “outro”?

Acredito que sim. Existem projetos artísticos que estão interessados em uma consideração seriamente aberta a esse compromisso com uma política indigenista. Não é em defesa de um conjunto de artistas que reivindico essa posição, mas, sobretudo, da possibilidade de uma eficácia discursiva que o campo das Artes ocidentais pode produzir. Trago novamente Marcus (2009) para reiterar que talvez seja mesmo a hora de os cientistas sociais *aprenderem* um punhado de coisas com essas outras práticas artísticas. E, nessa mesma empreitada, acabar levando a sério os trabalhos de arte realizados por determinados artistas contemporâneos.

Posso citar alguns nomes do campo das Artes que levantam tais questões caras à etnologia indígena e, ainda, propõem uma abertura à alteridade e dialogam com temáticas antropológicas. A fotógrafa Claudia Andujar (1931-), por exemplo, possui um trabalho denso e bastante importante com os indígenas Yanomami. Andujar foi uma personagem fundamental para a demarcação do Território Yanomami, à frente da Organização Não Governamental (ONG) CCPY (Comissão pela Criação do Parque Yanomami), hoje Comissão Pró-Yanomami, junto com Davi Kopenawa e Carlo Zacquini. Levou as reivindicações dos povos indígenas para fora do Brasil através de suas fotografias, que denunciavam o massacre que acontecia, em plena ditadura civil-militar, aos indígenas daquela região brasileira¹⁰. Em 1992, a organização conseguiu demarcar uma grande área, hoje conhecida como Terra Indígena Yanomami. E, ao lado de uma equipe médica, a fotógrafa propôs um método de marcação dos índios para que eles pudessem ser vacinados, pois, esse povo amazônico não utiliza nomes próprios na socialidade aldeã. O resultado dessa ação com os índios, além da cooperação com fins de saúde, foi a famosa série de fotografias intitulada *Marcados* (1981-1983)¹¹.

Thiago Martins de Melo (1981-), com a exposição “Adornos do Brasil indígena: Resistências contemporâneas” (2016)¹², e o povo indígena Gamela (MA) apresentam o trabalho *Gamela Sumak Kawsay* (2016), formado por uma série de desenhos e pinturas, em que existe uma denúncia dos ataques que esse povo indígena do Nordeste vem sofrendo, e, ainda, um diálogo que evidencia as cosmologias que estão atreladas à fabricação dos corpos, à configuração do território de direito e à sua diversidade cultural. Esse jovem artista possui um extenso trabalho composto por pinturas, instalações, esculturas e vídeos que abordam questões relativas ao empreendimento colonial no Brasil, o racismo estrutural na sociedade brasileira, o empoderamento feminino e outras propostas que criticam as bases políticas de

10 Ver mais em: Kopenawa; Albert (2015). E também em: Comissão Nacional da Verdade (2014).

11 Ver mais em: <http://www.galeriavermelho.com.br/sites/default/files/artistas/pdf_portfolio/ANDUJAR_NOVO_0.pdf>. Acesso em: 24 out. 2017.

12 Com curadoria de Moacir dos Anjos e equipe do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP).

um chamado “progresso”, que opera pela violência e pela dizimação de populações indígenas e negras ao longo de sua história¹³.

Na mesma exposição que apresentou esse trabalho de colaboração entre Thiago Martins de Melo com os Gamela, o artista Paulo Nazareth (1977-) expôs os trabalhos Sem título da série *Sem título*, da série *Genocide in America* (2012-2015), e *Série sem título*, da série *Produtos de genocídio* (2015). A primeira consistia em um retrato, a partir de um conjunto de fotografias, onde jovens indígenas ostentavam seus objetos “tradicionais” em um cenário tomado pela plantação de monocultura. Já a segunda era uma série de desenhos, em lápis de cor, em que o artista inventariou uma extensa quantidade de logomarcas com terminologias indígenas e que estampavam produtos de consumo básico (como Açúcar Caeté), ou serviços (Banco Comunitário Tupinambá), lojas (Refrigeração Carijós), times de futebol (Guarani Futebol Clube) entre outros. Toda a produção de Nazareth é atravessada por um consistente discurso que abre campo às histórias não hegemônicas e coloca em discussão o papel social da arte na cena contemporânea¹⁴.

Há um cenário artístico no Brasil – diria um incipiente cenário – de artistas que estão atentos às questões relacionadas aos povos indígenas. É interessante notar que os exemplos colocados acima não são exatamente propostas que reinscrevem no campo discursivo uma retomada de imagens estereotipadas, piegas ou de um ideal naturalista. São, ao contrário, projetos de artistas de diferentes gerações que, munidos de suas técnicas, encontros e alicerces teóricos, levantam debates para problematizar esse “outro” na sociedade brasileira, afirmar outras possibilidades imagéticas dos povos tradicionais, focar as tensões que esse sistema colonial impõe às populações marginalizadas, entre outras demandas importantes àqueles que estão pensando nesses contextos.

Evidentemente, existem especificidades nos discursos dos artistas que trouxe há pouco, no entanto, há tópicos que os colocam em campos comuns, referentes às discussões decoloniais ou que prestam atenção ao papel político dos artistas. Além, é claro, dos próprios artistas (LGBTQ¹⁵, negros, deficientes, periféricos, latino-americanos, dentre outros) que se veem *afetados* (FAVRET-SAADA, 1990) por esse sistema opressor e desenvolvem

13 Ver mais em: <<https://vimeo.com/159388575>>. Acesso em: 24 out. 2017.

14 Poderia citar outros nomes de artistas brasileiros e de outras partes do mundo que dialogam com as questões aqui pesquisadas. Mas, brevemente, quero mencionar um trabalho artístico da brasileira Rivane Neuenschwander (1967-), intitulado *História e infância (WAR)* (2017), constituído pelas cartas do jogo de tabuleiro WAR, confeccionadas em tecido, dentre as quais foi inserida, pela artista, uma carta nova, de um território denominado “Aquífero Guarani”. Há, nesse trabalho, sinteticamente, uma proposta que está atenta às discussões dos povos indígenas sobre a proteção da *floresta* e dos bens que estão embaixo da terra, bem como de outras críticas deles, que se colocam como uma alternativa indígena às formas de estar no mundo. Por exemplo, o xamã e líder Yanomami Davi Kopenawa se coloca de modo bem enfático nesse debate, com *A queda do céu* (2015), quando diz que, se os ditos “brancos” continuarem destruindo o solo, o mundo irá desabar. Outros artistas que possuem trabalhos ligados às questões indígenas, cada um à sua maneira, são Adriana Varejão (1964-), Ernesto Neto (1964-), Carlos Martiel (1989-), Lothar Baumgarten (1944-), Bené Fonteles (1953-), Jimmie Durham (1940-), Juan Downey (1940-1993), Maria Thereza Alves (1961-), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Miguel Rio Branco (1946-), Rodrigo Garcia Dutra (1981-), Fábio Tremonte (1975-), Anna Bella Geiger (1933-), Cildo Meireles (1948-), entre outros.

15 Lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais e *queers*.

essas mesmas reflexões em sua produção artística.

Afirmo que a produção artística de Lenhardt também está colocada nessas discussões que caminham entre as problemáticas antropológicas e as que se somam ao respectivo lugar onde o artista é inserido: a Arte Contemporânea. Natural de Itaara, no Rio Grande do Sul, hoje o artista vive e trabalha em Recife, Pernambuco (FORTES D'ALOIA & GABRIEL, 2017, [s.p.])¹⁶. Participou de exposições individuais como “O Habitante do Plano para Fora” (2015), “Litomorfose” (2014), “Papel Sensível” (2011), todas elas na cidade de São Paulo. Entre as coletivas, posso mencionar o 20º Festival de Arte Contemporânea no Sesc Vídeo Brasil (SP, 2017), “Bestiário” no Centro Cultural São Paulo (SP, 2017), “Aprendendo com Dorival Caymmi: Civilização Praieira” no Instituto Tomie Ohtake (SP, 2016), “Todo Mundo é, exceto quem não é” no Sesc Piracicaba (SP, 2016), entre tantas outras. Realizou residência artística em Londres (2013), na China (2011) e em cidades do Brasil (PRÊMIO PIPA, 2017, [s.p.]). Seus trabalhos estão nas coleções públicas do Centro Cultural São Paulo (SP) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Seria providencial retomar aqui uma conversa informal (de campo/em campo), que tive com Lenhardt, na qual pude perceber que essa indigenização – que afirmo passar por seus trabalhos – também atravessa sua vida pessoal e chega mesmo a ser formadora de sua identidade enquanto sujeito na vida (não funciona apenas como um aspecto que acompanha a “figura” do artista). Nesse sentido, observando sua produção, posso afirmar que as buscas e as direções reflexivas que estão em seu horizonte conceitual caminham entre as possibilidades dos domínios cosmológicos não ocidentais, sobre a espectralidade dos seres, de questões que abrem discussão para as alternativas aos “papéis de gênero”, percorrendo ideias ancoradas na fluidez entre Natureza e Cultura, e, até mesmo, a presença de certa perspectiva que é composta por luz, brilho, espectros e dimensões que focalizam para outras formas de existência.

Devo ressaltar que existe um movimento de artistas indígenas que está exercendo suas práticas artísticas com protagonismo e autonomia. É nesse sentido também que há uma diferenciação das perspectivas que anuncio aqui: há um movimento artístico indígena e outro de artistas que flertam com certo indigenismo. Embora diferentes, esses caminhos são atravessados por pontos em comum constituindo laços que os ligam em diferentes trechos.

Destaco, a seguir, alguns artistas indígenas que estão à frente desses movimentos nas Artes Indígenas e estão participando, em alguma medida, do cenário das Artes visuais: Ailton Krenak possui algumas pinturas em tela e participou da exposição “Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena” (Museu de Arte do Rio de Janeiro – MAR-RJ); Jaider Esbell já expôs em diferentes instituições museológicas e em 2016 recebeu o Prêmio PIPA; Arissana Pataxó também recebeu o Prêmio PIPA em 2016 e cursou Artes Plásticas na Escola de

16 As informações sobre o artista, presentes nesse parágrafo, foram todas extraídas de Fortes D'Aloia & Gabriel (2017).

Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Ibã Huni Kuin (Isaías Sales) participou do último “Panorama da Arte Brasileira” no Museu de Arte Moderna (MAM-SP) em 2017; Joseca Yanomami teve trabalhos na exposição “Histórias Mestiças” (Instituto Tomie Ohtake – SP).

Apesar da importância dos trabalhos dos artistas acima, é sobre outra parcela de artistas que meus estudos estão voltados agora. Em outra ocasião, será relevante investigar e estabelecer os diálogos que podem ser vistos entre esses diferentes modos de operar no campo artístico (e até mesmo refletir sobre se estamos mesmo falando de “diferença”).

De acordo com o que venho colocando até o momento e, de certa forma, também pensando nas linhas que se seguem, devo levantar e problematizar, mesmo que não indique respostas efetivas, quais são as consequências dessa inserção de ontologias que se diferem das ocidentais nestes projetos artísticos? Ou, na mesma medida, será mesmo que esses diálogos entre distintos mundos acabam suspendendo epistemes hegemônicas e geram novas formas de operar com linguagens frutos desses diálogos na Arte? Essas são provocações que permeiam enormemente as tensões apresentadas nesse atrito entre campos artísticos e a Antropologia enquanto área disciplinar. Ainda por esse viés, será que indo por tal caminho não estamos mais uma vez colonizando o pensamento desses indivíduos que chamamos de “outro”?

Trair a espécie (2014-2016): iniciando uma aproximação

Os diversos vídeos e projeções produzidos por Lenhardt já chamavam minha atenção sobre algum tipo de espectralidade ou acerca das dimensões que alertam para outras formas de existência. Isso pode ser visto em *Planetário* (2008), *Sentinela* (2008), *Filmes de studio* (2009), *Folclorística* (2012) e, mais recentemente, em *Superquadra-Saci* (2015), *Guaracys* (2016) e *Declaração* (2017). Entretanto, levando em conta outras materialidades e suportes à produção, *Trair a espécie* (2014-2016) compreende uma dessas primeiras aproximações do artista a delinear os conteúdos encarados anteriormente no audiovisual. A criatura produzida com carás, uma raiz bastante consumida no Nordeste brasileiro, dá uma nova forma para essas ideias. Cristiano Lenhardt (2017, [s.p.]) escreve um texto sobre essas peças escultóricas:

1. O humano ocidental sempre teve medo de ser bicho, de aceitar-se como animal. Tudo que se parece com isso é escondido, excluído, e os próprios animais são escravizados e extintos, servindo apenas às necessidades humanas. As manifestações sobrenaturais também são tratadas com ignorância maestra, ao ponto de serem consideradas como algo à parte da vida. Nas grandes cidades onde vivemos, estamos distantes da presença constante dos bichos e dos espíritos ou manifestações ocultas. Mas o Deus é desejado, o Deus é idealizado, Deus é o que o ser humano quer ser e não aceita. Aceite seu inferno! Traia seu paraíso. Ao mesmo tempo

ele não percebe que já o é, sempre foi. Porém também é Deus o bicho, a planta, a pedra.

E continua:

2. Mesmo em tempos de degenerescência minha dor é presente. Celebrar a miséria é para muitos uma forma de estar de acordo com seu tempo. Os posicionamentos se acanham não somente pelas decepções mas também pelas ilusões. A mim haveria de escolher entre a desistência ou a máquina. Nada. Uma fuga possível, trair a espécie e me deixar crescer para alturas ou infinitos abismos. Mas nada disso, a planura é como a impressão de um rabo de luz, e aí está, para aqueles que também sonham acordados. Caminhar pela cidade é o que posso fazer para me conectar com uma prática meditativa do corpo para fora. Em estado de atenção olhar para além da primeira camada de significado, suspensão das definições. Liberdade da forma. Assim, no amolecimento de tudo que vemos, antes da atribuição de valores e sentidos conseguimos acessar nós mesmos no outro, por sua condição oca, aberta, transparente (LENHARDT, 2017, [s.p.]).

É evidente em *Trair a espécie* uma direção que aponta para o que a etnologia amazônica – na produção mais contemporânea eu diria – diz sobre os humanos e os não humanos (ver figura 1). Para Descola (1997; 2005), os povos amazônicos operam no ambiente provocando reconfigurações e domesticação de espécies para promover uma *floresta* que se aproxime dos seus interesses. Assim, essas cosmologias intervêm na configuração dualista da ontologia ocidental de Natureza e Cultura e, desse modo, alertam para a desestabilização dessas mesmas bases de pensamento: “As cosmologias amazônicas exibem uma escala dos seres, em que as diferenças entre os homens, as plantas e os animais são de grau e não de natureza” (DESCOLA, 1997, p. 245). As peças escultóricas em cará flertam com essas mesmas influências ameríndias e, a partir desse aporte reflexivo – seja evidenciado pelas próprias vozes indígenas, seja pelos acadêmicos que pesquisam essas formas de existência –, expressam um direcionamento sobre essas hierarquias cartesianas de separação de pessoas, animais, plantas e outras coisas que não cabem mais nesse engajamento entre humanos/não humanos/ambiente.

Fotografia 1 – Peça escultórica *Trair a espécie* (2014-2016), exposta na 32ª Bienal de São Paulo, “Incerteza Viva” (2016)



Fonte: Cristiano Lenhardt, 2016¹⁷.

A dita *traição* provocada por Lenhardt está situada em um modelo que prescreve um aprofundamento das normatizações impostas às pessoas. As críticas do artista são formas de frear os modelos hegemônicos e homogêneos tanto colocadas a esse indivíduo dito “moderno” como também enviesadas às metafísicas do “Humano Ocidental” em sua abrangência de aplicabilidade. Essa *traição* é mais uma vez conduzida aos protótipos que compreendem os objetos de arte. O que se soma a esse plano reflexivo das esculturas de carás é sua potência, quando exibidas em uma galeria ou museu. Essas raízes expostas em salas de projetos museológicos ou curatoriais deixam-se crescer e movimentar por suas dinâmicas biológicas e químicas: seus brotos, ramos e folhas crescem no espaço expositivo (ver figura 2). “Essas criaturas zoomórficas habitam o ambiente expositivo em bando e, diante delas, não é possível distinguir a origem (...) – possivelmente ainda não catalogado pela ciência”, escreve Araújo (2016, p. 128) sobre essas peças, exibidas na “Incerteza Viva” e que questionavam taxinomias e classificações das ciências modernas.

17 Todas as imagens – exceto a Fotografia 2, conforme será mostrado a seguir – deste artigo foram retiradas da conta pessoal de Cristiano Lenhardt, de seu perfil no *Instagram*.

Fotografia 2 – Peça escultórica *Trair a espécie* (2014-2016)



Fonte: Site da 32ª Bienal de São Paulo (2016)¹⁸.

Cristiano Lenhardt está interessado exatamente em expandir os domínios conceituais e estruturais das categorias que cerceiam as formas de vida. É nesse desafio que sua produção é inserida: há uma luta por desenvolver propostas que fogem dos modelos estabelecidos, e ele nos conduz a compreender através de seus processos artísticos algo que escapa aos olhos daqueles que não sabem sonhar¹⁹.

Como disse Ingold (2011, p. 61), em um importante texto: “Longe de serem a coisa inanimada tipicamente imaginada pelo pensamento moderno, materiais (...), são os componentes ativos de um mundo-em-formação”. Essa compreensão ingoldiana sobre os materiais pode ser uma chave de leitura importante na presente análise, que tem a produção de Lenhardt como foco. E o autor continua: “Onde quer que a vida esteja acontecendo, eles (os materiais) estão incansavelmente em movimento – fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando” (p. 61). Portanto, é por meio de sua peça escultórica que esse artista reflete sobre o campo de fluidez entre pessoas, animais, plantas e coisas – não deixando de lembrar que essa concepção está enormemente apoiada nos saberes ameríndios. É ainda sobre esses materiais, em plena e contínua transformação, à la Ingold, que suas considerações podem se orientar²⁰.

Esse levar os materiais *a sério* nessa produção permite que as próprias reflexões do artista estejam integradas aos elementos que utiliza. Os carás não são uma escolha arbitrária

18 Disponível em: <<http://www.32bienal.org.br/pt/itinerancia/o/3349>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

19 Este sonhar também pode ser encarado como uma crítica indígena ao sonho dos “brancos” (os *napë*). Ver mais em: Kopenawa; Albert (2015).

20 Isto também aparece nos trabalhos *Tudo o observa e se transforma* (2014). Ver mais em: Lenhardt (2014).

nessa proposta artística; pelo contrário, devem ser entendidos como também correspondentes a um projeto de reflexão que leva em consideração os materiais na sua potência de crescimento e que desestabiliza as fronteiras que relutam em compartimentar noções do “eu” e do “outro”.

Broto cartas (2017): Xamanismo e glitter

Essa volta aos materiais, bastante anunciada e promovida por Tim Ingold, coloca novas constatações às análises antropológicas. Tanto a Arqueologia como a Arquitetura e as Artes são campos-chave nessa proposta ingoldiana. O *glitter* (ver figuras 3 e 4) utilizado por Lenhardt nas *Broto cartas* (2017) sugere uma correspondência com o brilho, a luz e os cristais da *floresta* das cosmologias indígenas (KOPENAWA; ALBERT, 2015; VIVEIROS DE CASTRO, 2006a). Esse recurso material, com aplicação em *voile* de algodão, dá sustentação à proposta artística desenvolvida pelo artista. Mais uma vez vale retomar o antropólogo britânico: “Ao defender um retorno a este mundo, é simplesmente o de que devemos, mais uma vez, *levar os materiais a sério*, pois é a partir deles que tudo é feito” (INGOLD, 2011, p. 67). O brilho do jenipapo ou do urucum fornece uma ponte de diálogo entre o *glitter* das telas dessa produção artística com os corpos ameríndios que são *fabricados* – termo que tomamos emprestado de Velthem (2003) – também a partir desses materiais, que proporcionam cintilação aos olhos. Como diz Davi Kopenawa (*apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2006a, p. 320) sobre essa luminescência indígena amazônica:

Os espíritos *xapiripë* dançam juntos sobre grandes espelhos que descem do céu. Nunca são cinzentos como os humanos. São sempre magníficos: o corpo pintado de urucum e percorrido de desenhos pretos, suas cabeças cobertas de plumas brancas de urubu rei, suas braçadeiras de miçangas repletas de plumas de papagaios, de cujubim e de arara vermelha, a cintura envolta em rabos de tucanos. Milhares deles chegam para dançar juntos, agitando folhas de palmeira novas, soltando gritos de alegria e cantando sem parar. Seus caminhos parecem teias de aranha brilhando como a luz do luar e seus ornamentos de plumas mexem lentamente ao ritmo de seus passos. Dá alegria de ver como são bonitos! Os espíritos são assim tão numerosos porque eles são as imagens dos animais da floresta. Todos na floresta têm uma imagem: quem anda no chão, quem anda nas árvores, quem tem asas, quem mora na água... São estas imagens que os xamãs chamam e fazem descer para virar espíritos *xapiripë*.

Fotografia 3 – *Broto cartas*



Fonte: Cristiano Lenhardt (2017).

Fotografia 4 – Preparação das *Broto cartas*



Fonte: Cristiano Lenhardt (2017).

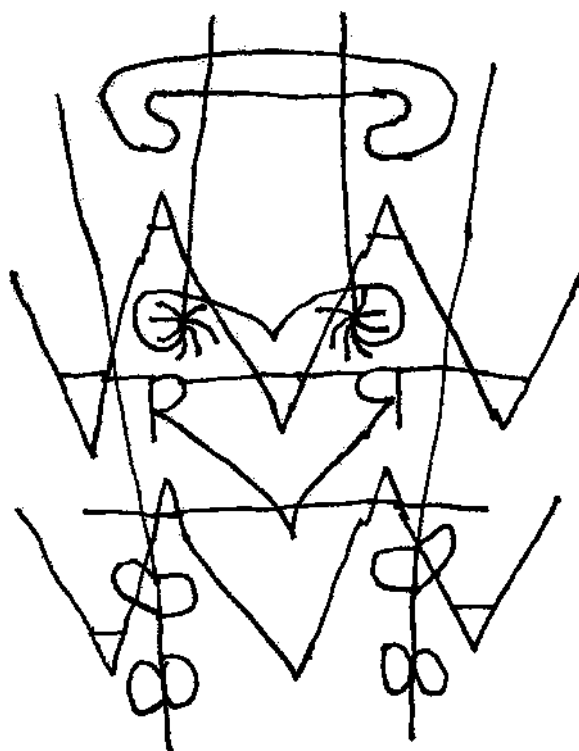
A correspondência entre o material utilizado por Lenhardt e as soluções utilizadas por populações indígenas amazônicas funciona como elemento de produção criativa que opera no campo referencial às Artes Ameríndias. Esther Langdon (2013, p. 121), analisando a arte gráfica dos Siona, da Amazônia colombiana, sugere que “a arte gráfica não deve ser analisada como uma forma discursiva ou representacional, mas deve ser entendida como uma expressão comunicativa das qualidades estéticas da experiência e representante dos habitantes do mundo invisível”. Cabe dizer aqui, ainda pautado nas *imagens quiméricas*, que embora as *Broto cartas* não sejam esses elementos frutos de uma experiência xamânica, elas dialogam com as artes gráficas indígenas e nos colocam elementos que aproximam realidades e produzem ressonâncias que intervêm numa reconfiguração da relação do “eu” e do “outro”. É no nível da tradução, ou da narração, que essa produção artística ocidental pode ser entendida. As operações provocadas por Lenhardt assumem o lugar de introduzir no campo das Artes não indígenas comunicações atentas às propostas ameríndias e possibilitando o engendramento de interlocuções próximas.

Nesse sentido as operações gráficas das telas, especificamente nas *Broto cartas*, ocupam também o lugar de um raciocínio oferecido por Cristiano Lenhardt. O que posso visualizar nelas não é uma reprodução literal e descabida de grafismos indígenas. As próprias formas criadas pelo artista movimentam um conjunto de técnicas e figurações que compreendem esse projeto artístico, que flerta com questões indígenas. É assumindo mesmo o campo das Artes como um fazer científico – ou um campo de exprimir quaisquer reflexões, como apontou Lévi-Strauss (1957; 2010) – que os resultados gráficos, as habilidades e os materiais engajam artista, produção artística e uma proposta que exprime uma forma de saber específico.

A proposta que apresento não deve ser confundida como uma sobreposição de ontologias, mas como um exercício de referência. As *Broto cartas* fazem referência àquelas imagens indígenas; então, é nessa relação de atrito de ontologias que diferentes imagens podem ser constituídas. É instigante na produção de Cristiano Lenhardt ver uma correspondência com questões latentes na disciplina antropológica, principalmente aos olhos daqueles que circulam pela literatura e pelo conjunto de fotografias e desenhos endereçados às populações indígenas. Porém, ainda é necessário aperfeiçoarmos os diálogos e realizarmos aproximações com um fundo mais crítico.

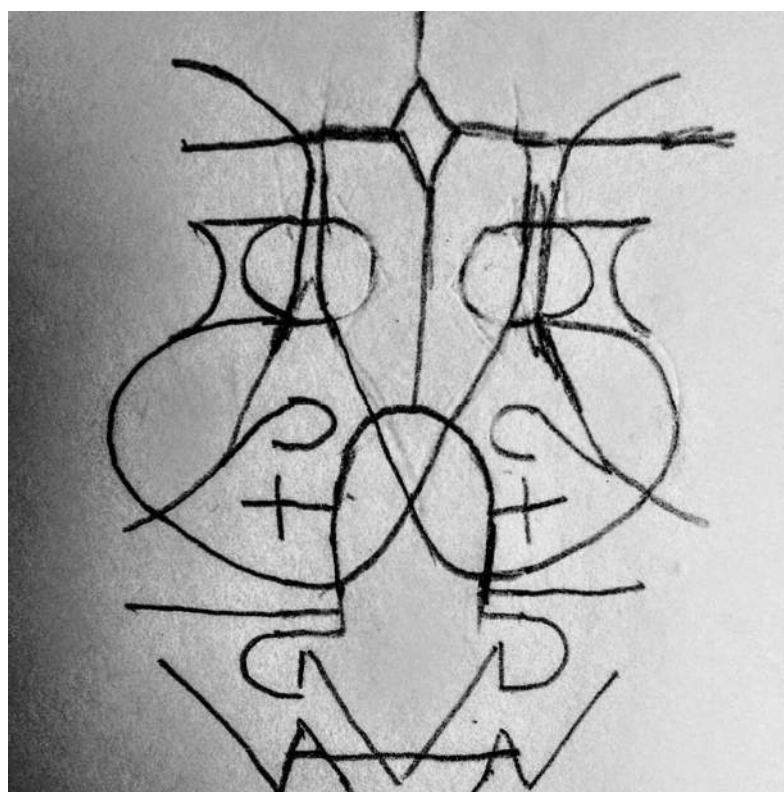
Já mencionei a correspondência entre o *glitter* utilizado por Lenhardt e o brilho do cosmo ameríndio, mas também as formas produzidas nos trabalhos desse artista merecem algumas linhas de análise (ver figuras 3, 4, 5 e 6).

Fotografia 5 – Desenho *Broto cartas*



Fonte: Cristiano Lenhardt (2017).

Fotografia 6 – Desenho *Broto cartas*



Fonte: Cristiano Lenhardt (2017).

Els Lagrou, em suas análises sobre as Artes Indígenas, singularizadas em diferentes povos, expõe sugestões sobre as simetrias e as assimetrias nessas produções gráficas. Para os Kaxinawa (Huni Kuin), por exemplo, a pesquisadora diz:

Na minha análise da arte gráfica kaxinawa (1998a e b), isolei os seguintes princípios formais, visando mostrar como o jogo estilístico que produz um desequilíbrio entre simetria e assimetria aponta para a simultaneidade de mundos visíveis e invisíveis, onde o olhar não se fixa sobre uma figura delineada por um fundo, mas oscila entre a possibilidade de perceber uma figura simultaneamente com outra, a contrafigura, produzindo um efeito kinestésico que dá vida ao suporte e que captura o olhar de quem contempla o desenho (LAGROU, 2013, p. 69).

Já para os Kadiwéu e os Paresí²¹:

Entre os Ameríndios, o jogo entre simetria e assimetria é variado. No grafismo kadiwéu se nota uma tensão entre a aparente assimetria do desenho (cujos surpreendentes arabescos não se repetem nunca de maneira totalmente idêntica) e a simetria englobante da “representação desdobrada”: invertidas, as duas metades são separadas por um eixo oblíquo como numa carta de naipe. Nos encontramos, neste caso, frente a uma simetria disfarçada de assimetria. O mesmo jogo de desdobramento invertido e oblíquo pode ser encontrado na cestaria pareci, mas desta vez trata-se de uma assimetria disfarçada de simetria aparente (LAGROU, 2013, p. 83).

Os desenhos de Lenhardt (ver figuras 5 e 6), bases para as *Broto cartas*, assemelham-se – pelo menos nas relações de forma – às assimetrias e simetrias colocadas por Lagrou (2013). É evidente que a autora estende seus esforços ao que chama de *imagens quiméricas*, mas os mesmos jogos formais são utilizados nessas produções do artista para conceber diálogos entre cosmos distintos. Nesse trabalho artístico de Lenhardt, há um movimento que fricciona formas ocidentais com as ameríndias para fazer emergirem possibilidades concretas de outra episteme estética. Essas aproximações, notoriamente, produzem tensões que impõem problematizações aos modos como tais diálogos são exercidos e como se manifestam na arena pública. Caberia pensar se não estamos lidando com colonizações e/ou apropriações, porém, e isso é o que me interessa nesta pesquisa, há um exercício coerente e atento de Lenhardt endereçado – com base em sua bagagem teórica e suas experiências com povos indígenas – ao campo das narrativas.

Mais uma vez os materiais – nesse ponto o *voile* preto de algodão – proporcionam uma complexidade maior ao raciocínio sugerido por Lenhardt. Os traços com cola branca

21 A grafia com acento é uma autodenominação recente, praticada pelo grupo.

são bases técnicas para que o *glitter* possa ser incorporado à tela e assim como constituem-se em caminhos em cola a projetar possíveis itinerários gráficos. A transparência desse material têxtil faz com que as formas pareçam flutuar, quando o trabalho é fixado na parede (ver figura 3). As *Broto cartas* são penduradas em suportes brancos – cor esta bastante presente em salas de exposição –, fazendo com elas assumam o lugar que outrora pertenceu ao mundo invisível. É na conjugação entre o visível e o invisível, o ocidental e o não ocidental, o dito “branco” e o indígena, que possibilidades criativas de diálogo podem ascender caminhos atentos e profícuos em campos pouco povoados por essas cosmologias.

Cobra desenhadora (2017): entre serpentes, corpos e eficácia

Aos que conhecem a história, e também para aqueles que não a conhecem, vale a pena relembrar um texto de Aby Warburg (1866-1929) sobre as serpentes que aparecem no campo das Artes e aquelas que podem ser vistas/ouvidas/imaginadas nos rituais dos indígenas do território Pueblo (EUA). Fazia dois anos que esse historiador alemão estava confinado em uma clínica para neuróticos e doentes mentais da elite europeia – ele fora diagnosticado como esquizofrênico maníaco-depressivo – e, para provar aos médicos que já se encontrava são, foi necessário que realizasse uma conferência sobre suas atividades intelectuais (CARVALHO, 2015; TABBI, 2008). Warburg, especialista em Renascimento, vinte e sete anos antes de proferir o citado discurso/diagnóstico na clínica Bellevue (Suíça), visitara os indígenas Hopi e Zuni, entre outros, nos Estados Unidos. Então, com base nessa vivência, Warburg estabeleceu um diálogo entre as serpentes dos povos indígenas dos EUA e aquelas do paganismo ocidental. Após sua explanação – em 21 de abril de 1923 –, ele enfim recebeu alta (CARVALHO, 2015; TABBI, 2008).

Nesse clássico texto o historiador alemão da Arte também recorreu às serpentes para falar da sua experiência traumática após o fim da Primeira Guerra Mundial. Sobre os traumas de Warburg, Ulrich Tabbi (2008, p. 69) escreveu: “Lo que se sabe es que la Primera Guerra Mundial y su resultado, la derrota alemana y la caída de la monarquía, contribuyeron esencialmente a perturbar su equilibrio mental”²². As cobras do Antigo Testamento evidenciam o espírito do mal; basta recordarmos por exemplo a serpente do livro de Gênesis: ela é a própria figuração do demônio. E não é diferente quando o autor aciona as imagens da Grécia Antiga: “Esta representación de la serpiente como fuerza destructiva infernal há dado lugar, en el mito y en el conjunto arquitectónico *Laocoonte*, al símbolo trágico más poderoso” (WARBURG, 2008, p. 50)²³. Nessa escultura de *Laocoonte*, uma enorme serpente estrangula o pai, Laocoonte, e seus filhos.

22 “O que se sabe é que a Primeira Guerra Mundial e seu resultado, a derrota alemã e a derrubada da monarquia, contribuíram essencialmente para perturbar seu [de Warburg] equilíbrio mental” (Tradução minha).

23 “Esta representação da serpente como força destrutiva infernal deu lugar, no mito e no conjunto arquitetônico de *Laocoonte*, ao símbolo trágico mais poderoso”. Todas as traduções de citações em espanhol são minhas.

A retomada da imagética das serpentes, dentro de uma dita História da Arte combinada com as serpentes que Warburg pesquisa nos Pueblos, abre caminho ao que poderia ser indicado como *eficácia simbólica* (essa última mais levistrosiana). Sobre a cura xamânica e sua eficácia, Lévi-Strauss (1958, p. 282) diz: “A cura xamânica se situa a meio caminho entre nossa medicina orgânica e as terapêuticas psicológicas como a psicanálise”. É nesse ritual sobre certo entendimento de cura, e com a intensão de sair do sanatório de Bellevue, que Warburg aciona esse conjunto de serpentes que estão intimamente ligadas aos seus traumas de guerra. Ainda, como o autor/paciente diz sobre o ritual entre os Walpi: “No cabe duda de que este arrojamiento mágico tiene como objetivo obligar a la serpiente a obrar como propiciadora de los rayos y generadora de la lluvia” (WARBURG, 1988, p. 46)²⁴. Ou seja, as serpentes nessas cosmologias ameríndias proporcionam os raios e fazem chover; já nas cosmologias ocidentais, elas adquirem um caráter que transita entre o trágico e o traumático – Warburg se submete a este exercício no qual as serpentes funcionam com certa eficácia para o tratamento. É somente no atrito cósmico que emerge a cura de Warburg.

A *Cobra desenhadora* (ver figuras 7, 8, 9 e 10), de Cristiano Lenhardt, circula por essas operações que indicam perspectivas de certo entendimento terapêutico.

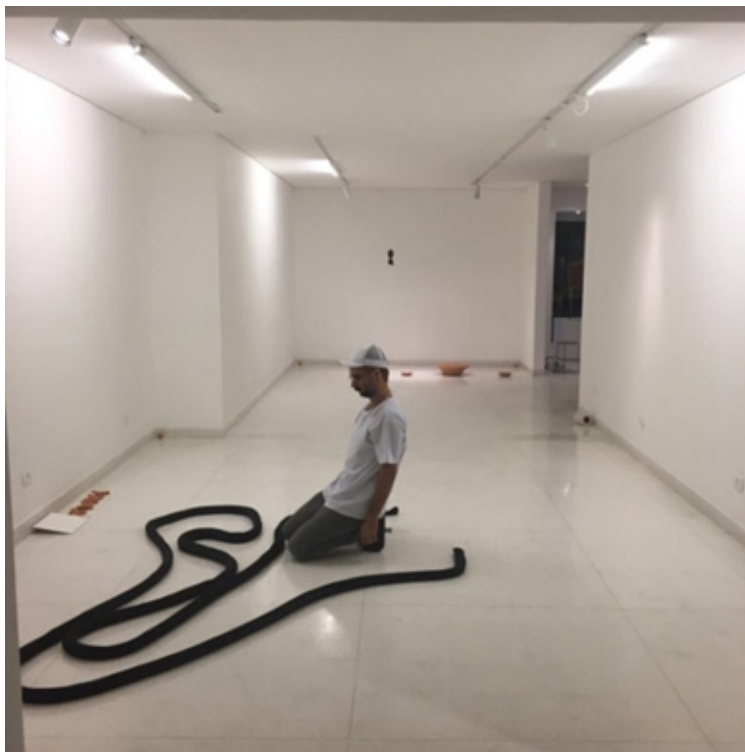
Figura 7 – *Cobra desenhadora* (2017), na Galeria Carbono (SP)



Fonte: Cristiano Lenhardt (2017).

24 “Não cabe dúvida de que este lançamento mágico tem como objetivo obrigar a serpente a agir como propiciadora dos raios e geradora da chuva”.

Figura 8 – *Cobra desenhadora* (2017), na Galeria Carbono (SP), e o próprio artista, Cristiano Lenhardt, interagindo com o trabalho



Fonte: Cristiano Lenhardt (2017).

Figura 9 – *Cobra desenhadora* (2017), na Galeria Carbono (SP)



Fonte: Cristiano Lenhardt (2017).

Vale lembrar aqui da obra *Estruturação do self*, de Lygia Clark, cujas operações com *objetos relacionais* podem sugerir uma aproximação com essa peça de Lenhardt (ver figura 10). Segundo Rolnik, *Estruturação do self* remetia a sessões terapêuticas em que os *objetos relacionais* compreendiam parte da experiência clínica:

A Estruturação do Self acontecia com uma pessoa por vez em sessões de uma hora, com a regularidade de uma a três vezes por semana, durante meses e até anos. Os *Objetos Relacionais* eram os instrumentos concebidos por Lygia para tocar o corpo de seus “clientes”, como ela mesma qualifica aqueles que se dispunham a viver a experiência. Desnudos, eles deitavam-se sobre um daqueles objetos, o *Grande colchão*. Nas palavras da artista, ao se instalarem neste divã *sui generis*, os clientes com seu próprio peso “já abriam sulcos” onde “seu corpo se acomodava”. Assim começava a sessão (ROLNIK, 2005, p. 1).

Embora a caminhada por uma perspectiva que contemple com maior vigor uma compreensão terapêutica não vá ser de fato esboçada aqui, passar pela *Cobra desenhadora* sem lembrar dos importantes *objetos relacionais* seria desprezar uma referência crucial. Os objetos de Lygia Clark eram compostos por sacos plásticos e ar, sacos vazios, sacos de tecido com isopor, sacos plásticos com água, meia-calça com esferas, pedras, redes, sacos de tecido com areia, luvas de pano, conchas, entre outros. Havia também a classificação dos *objetos relacionais* em *leves e pesados*. Tomando emprestada essa classificação, a *Cobra desenhadora* poderia ser considerada, quanto à sua confecção, como um *objeto relacional pesado*, pois, justamente como os objetos de Lygia Clark, é constituída de uma malha de tecido preto preenchida com uma boa quantidade de areia.

A *Cobra desenhadora* possibilita, aos que a manipulam, fazer, no chão, operações gráficas (ver figura 9); ou mesmo escrever com ela no próprio corpo – e, também, inscrevê-la em seu próprio corpo (ver figura 10). Partindo para a perspectiva da *eficácia simbólica*, este conceito pode sugerir que “na cura da esquizofrenia, o médico realiza as operações, e o paciente produz seu mito”, mas, por outro lado, “na cura xamânica, o médico fornece o mito, e o paciente realiza as operações” (LÉVI-STRAUSS, 1958, p. 286).

Figura 10 – *Cobra desenhadora* (2017), na Galeria Carbono (SP), com a artista e galerista Maria Montero interagindo com o trabalho



Fonte: Cristiano Lenhardt (2017).

Tanto na citada conferência de Warburg como na *Cobra desenhadora*, de Cristiano Lenhardt, existe um jogo que flerta entre as hierarquias de paciente e médico (xamã) e, inclusive, com as posições dos receptores e provedores de um mito. Como analisa Tobbi, sobre o processo terapêutico no qual Warburg recorreu às serpentes para poder exercer qualquer tipo de “autocura”:

Su conferencia formó parte de un programa de autocuración y hoy puede ser entendida a su vez como una descripción de este mismo programa. Warburg había estado luchando durante años contra los demonios y ahora veía ante sí las vísperas de la victoria. Se atrevió a simbolizar aquellas potencias fóbicas de las que él mismo era víctima: una conferencia sobre la quintaesencia misma del terror, precisamente la serpiente(...). La conferencia de Kreuzlingen no es meramente el texto de un programa terapéutico sino, em el sentido estricto de la palabra, un grito de guerra (TOBBI, 2008, p. 97)²⁵.

Em sua análise estrutural, Lévi-Strauss diz que a cura consiste em crer efetivamente nas palavras do xamã e, ainda, nos animais, nos espíritos maléficos, nos monstros sobrena-

25 “Sua conferência formou parte de um programa de auto cura e hoje pode ser entendida, por sua vez, como uma descrição deste mesmo programa. Warburg estava lutando durante anos contra os demônios e agora se via às vésperas da vitória. Se atreveu a simbolizar aquelas potências fóbicas de que era mesmo vítima: uma conferência sobre a quintessência mesma do terror, precisamente a serpente (...). A conferência de Kreuzlingen não é meramente um texto de um programa terapêutico, mas, no sentido estrito da palavra, um grito de guerra”.

turais e nos espíritos protetores que povoam o universo indígena Cuna. E, nesse sentido, ele cita o caso de uma mulher grávida que, tendo problemas em sua gestação, não aceita “as dores incoerentes e arbitrárias que constituem um elemento estranho a seu sistema, mas que o xamã, recorrendo ao mito, irá inserir num sistema em que tudo se encaixa” (LÉVI-STRAUSS, 1958, p. 281). O autor francês revisita uma dita “medicina tradicional” para compor suas linhas de investigação e dizer que as terapêuticas “modernas” deveriam estar mais atentas às estruturas míticas realizadas por pacientes e médicos indígenas (os xamãs).

É claro que Cristiano Lenhardt não é exatamente um terapeuta, como era Lygia Clark, ou um xamã – como aqueles sujeitos que Lévi-Strauss pesquisou –, mas o ponto que procuro realçar nesta análise é o fato de que as colocações desse artista estão dizendo algo sobre outros modos de pensar a doença, enfatizando as terapias alternativas e até mesmo, a seu modo, trazendo para a produção artística meios de mostrar realidades que diferem muitíssimo daquelas em que essas peças estão sendo exibidas. Lenhardt também produz uma reflexão na qual demonstra que a eficácia só é garantida quando diálogos cosmológicos são exercidos. Tanto Warburg como Lenhardt constroem um itinerário que circunscreve um atrito concreto entre o ocidental e as ontologias indígenas.

Apesar disso, caberia refletir sobre em que termos e condições Lenhardt produz uma linguagem que seja “compartilhada” para que efetivamente os processos terapêuticos se concretizem. Lévi-Strauss falava de certo nível de “compartilhamento” entre paciente e xamã – na dimensão do mito –, que fazia com que a cura fosse enfim alcançada. Lygia Clark também dispunha de um arcabouço prático que previa certo “compartilhamento”, o qual já destaquei. Quanto à obra de arte, em que medida a eficácia simbólica é concretamente operativa entre artista e público visitante de uma galeria ou museu? Essa é uma questão que assume outros níveis de análise para a situação colocada. Contudo, acredito que Cristiano Lenhardt esteja mesmo caminhando por vias que destacam essas discussões antropológicas a partir de seus trabalhos de arte²⁶.

Considerações finais

As possíveis análises de *Trair a espécie*, *Broto cartas* e *Cobra desenhadora* não acabam aqui; pelo contrário, as reflexões sobre elas não podem se esgotar nessas poucas páginas. Percebo que novas aplicações metodológicas podem gerar distintas compreensões sobre os trabalhos em questão e, sem dúvida, ao mesmo tempo podem lançar outras compreensões relativas ao próprio artista. Dessa forma, entendo que trazer diferentes artistas e trabalhos de arte para dentro das problemáticas antropológicas suscitará uma gama imensa de discussões às distintas áreas do conhecimento.

Ao longo deste artigo, procurei mostrar que algumas temáticas caras à Antropo-

26 Nessa perspectiva, ver também Glowczewski (2015) para as questões sobre eficácia no caso da etnologia aborígine. No tópico das *serpentes, corpos e eficácia*, valeria pensar o trabalho *Negrume* (2014), de Lenhardt, o qual ofereceria outras compreensões sobre o “projeto terapêutico” encarado por ele.

logia estão na linha de frente da produção artística de Cristiano Lenhardt. Pude constatar que a velha e sempre atual questão do “eu” e do “outro” ronda essa produção, assim como pude perceber que discussões que se ocupam em refletir sobre o dualismo da Natureza e da Cultura – além de temáticas que passam por materiais, eficácia, questões das cosmologias indígenas, entre outras – acompanham parte desses trabalhos artísticos. Entendemos que, quando Cristiano Lenhardt se propõe a falar das temáticas anunciadas nas linhas anteriores, há renovações concretas e são suscitadas reflexões importantes aos processos intelectuais que ele coloca no mundo.

Considero as críticas endereçadas por Hal Foster (1996), em seu famoso texto “O artista como etnógrafo”, aos artistas com intensa produção no fim do século passado, bastante duras em diferentes passagens. Os trabalhos artísticos de Lothar Baumgarten (1944-) e Fred Wilson (1954-) parecem ser os mais criticados nesse texto, e seus projetos de *site-specific* foram acusados, irrefutavelmente, de narcisistas. Agora no século XXI estamos livres, até certo ponto, das discussões que rondavam essas reflexões de Foster – aquelas relacionadas à autoridade etnográfica e às problemáticas do campo antropológico e seu recurso textual.

Já Marcus (2004), com seu interesse pela cenografia teatral, apresentou uma argumentação que percebe nesse ofício uma possibilidade concreta de trazer *aprendizados* para a escrita antropológica. O texto, a textualidade antropológica, não era o que me interessava em grande medida ao longo da presente reflexão, mas sim, produzir atrito entre uma produção artística contemporânea e discussões do campo antropológico, principalmente relacionado aos estudos da etnologia indígena. Em algum momento caberia aos antropólogos e antropólogas que trabalham *com arte* repensarem o estigma (de serem narcisistas) imposto aos artistas contemporâneos quanto à crítica proferida outrora por Foster (1996).

No Brasil há uma produção excelente no que tange a discussões que passam pelas temáticas das artes apoiadas em um referencial ameríndio. Não é à toa que a produção artística contemporânea flerta vigorosamente com essa literatura. Com certeza devemos problematizar o modo como esses conhecimentos indígenas estão sendo utilizados para constituir as bases referenciais das Artes, mas penso que essas produções artísticas contemporâneas também são fundamentais para repensar uma representatividade maior no campo das narrativas. Para encerrar, acredito mesmo que antropólogos(as) e artistas visuais estejam fazendo coisas muito parecidas entre si, e talvez este seja um bom momento para tais diálogos se intensificarem e alcançarem um horizonte maior de interlocução.

Desse modo, as críticas levantadas sobre a relação entre Arte contemporânea e questões antropológicas – muito ligadas à etnologia indígena – possuem validade e muitas vezes são verdadeiras – principalmente aquelas relativas às questões de mercado e das especificidades ontológicas –. Apesar disso, entendo que a indigenização da produção artística de Lenhardt possui um ponto de congruência na formação de sua identidade enquanto artista latino-americano, brasileiro e que, vez ou outra, aciona sua “ancestralidade” indígena, muito baseada também em uma árvore genealógica, para firmar sua fala. Diante disso, como diz a

célebre frase de Viveiros de Castro (2006b): “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é”. Em suma, a subjetivação de um artista, enquanto sujeito no mundo, atravessa uma produção baseada na flexibilização dos nichos de identidade (do “eu” ocidental e do “outro” indígena), numa reflexão que tende àquilo que não ocupa uma chave de oposição e que pode sugerir um caminho dialógico e relacional.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Renan. Cristiano Lenhardt. In: **Incerteza viva** (Catálogo). São Paulo: Bial de São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.bial.org.br/publicacoes/3325>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

CARVALHO, Bernardo. O ovo da serpente. **Blog IMS**. 28 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://blogdoims.com.br/o-ovo-da-serpente/>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

CESARINO, Pedro. Conflitos de pressupostos na Antropologia da Arte. Relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 93, 2016, pp. 1-17. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/html/107/10749805006/>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

COMISSÃO NACIONAL DA Verdade. **Relatório**. Volume II. Textos temáticos. Texto 5. Violações de direitos humanos dos povos indígenas. 2014. Disponível em: <http://200.144.182.130/cesta/images/stories/CAPITULO_INDIGENA_Pages_from_Relatorio_Final_CNV_Volume_II.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2017.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2014.

DESCOLA, Philippe. Ecologia e cosmologia. In: CASTRO, Edna; PINTON, Florence (orgs.). **Faces do Trópico úmido. Conceitos e questões sobre Desenvolvimento e Meio Ambiente**. Belém: Editora Cejup, 1997, pp. 243-261.

DESCOLA, Philippe. Ecology as Cosmological Analysis. In: SURRALLÉS, A.; HIERRO, P. (orgs.). *The Land Within. Indigenous Territory and the Perception of the Environment*. Copenhagen: IWGIA, 2005, pp. 22-35.

DIAS, José António Fernandes. Arte e Antropologia no século XX: modos de relação.

Etnográfica, CEAS/Celta, v. V, n. 1, 2001, pp. 103-129. Disponível em: <http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_05/N1/Vol_v_N1_103-130.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2017.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Trad. Paula de Siqueira Lopes. **Cadernos de Campo**, n. 13, 1990[2005], pp. 155-161.

FORTES D'ALOIA & GABRIEL. Cristiano Lenhardt (CV). 2017. Disponível em: <<http://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/cristiano-lenhardt-cv-6.pdf>>. Acesso em: 4 nov. 2017.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. **Arte & Ensaios**, n. 12, 1996[2001], pp. 158-185.

GELL, Alfred. **Art and Agency. An Anthropological Theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GLOWCZEWSKI, Barbara. **Devires totêmicos: Cosmopolítica do sonho**. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Editora Vozes, 2011[2015].

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um Xamã Yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGROU, Els. **Cashinahua Cosmovision: A Perspectival Approach to Identity and Alterity**. Tese de doutorado. St. Andrews, Universidade de St. Andrews, 1998a.

LAGROU, Els. **Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa**. Tese de doutorado, São Paulo, USP, 1998b.

LAGROU, Els. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (Orgs.). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração**

nas **Artes Indígenas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 67-109.

LAGROU, Els. Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. **Revista Usina**, n. 20, 2015, [s.p.]. Disponível em: <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>>. Acesso em: 1 out. 2017.

LANGDON, Esther Jean. Perspectiva xamânica: relações entre rito, narrativa e arte gráfica. In: SERVERI, Carlo; LAGROU, Els. (Org.). **Quimeras em diálogo: xamanismo, grafismo e figuração**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

_____. A cultura siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Editora Nobel, 1992, pp. 67-87.

LATOURE, Bruno. An Attempt at a “Compositionist Manifesto”. **New Literary History**, Johns Hopkins University Press, v. 41, n. 3, 2010, pp. 471-490. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/972938/filename/120-compo-manifesto.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2017.

LENHARDT, Cristiano. **Matéria superordinária abundante**. Catálogo de Exposição. Recife: Galeria Amparo 60, 2014.

_____. **Trair a espécie**. 2017. Disponível em: <<http://cristianolenhardt.com.br/?p=700>>. Acesso em: 5 nov. 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Anhembi, 1957[1955].

_____. **O pensamento selvagem**. 11. ed. São Paulo: Papirus, 2010[1962].

_____. **Antropologia Estrutural**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012[1958]. (Cosac Naify Portátil)

MARCUS, George E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em Artes Cênicas pode informar a

reinvenção da pesquisa de campo em Antropologia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 47, n. 1, 2004, pp. 133-158. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012004000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 24 out. 2017.

NUNES, Rodrigo. Da medida da incerteza à incerteza da medida. In: **Ecologia e incerteza**. Material educativo. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2016, pp. 3-6.

PRÊMIO PIPA. **Cristiano Lenhardt**. 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/cristiano-lenhardt/>>. Acesso em: 4 nov. 2017.

ROLNIK, Suely. **Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia**. São Paulo: Núcleo de Estudos sobre Subjetividade, 2005. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/terapeutica_Suely_Rolnik.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2017.

SEVERI, Carlo. A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 2011, pp. 53-75. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sant/v1n2/2238-3875-sant-01-02-0053.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2018.

SEVERI, Carlo; LAGROU, Els. Introdução. In: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els (orgs.). **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas Artes Indígenas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, pp. 25-66.

SOUZA, Bernardo José de. Rio de Janeiro, um ano qualquer no futuro. Uma cidade parcialmente submersa, esvaziada da presença humana. In: **EAV Curador Visitante**. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2015, [s.p.]. Curador Visitante. Rio de Janeiro, Brasil. Ano 1, n. 2. Disponível em: <http://eavparquelage.rj.gov.br/wp-content/uploads/2015/03/TABLOIDE-OK-maonegativa-jun12_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 28 set. 2017.

TABBI, Ulrich. Epílogo. In: WARBURG, Aby.

El ritual de la serpiente. Madrid: Sextopiso, 2008[1988], pp. 69-114.

VELTHEM, Lúcia Hussak van. **O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana.** V. 1. Lisboa: Editora Lisboa/ Assirio & Alvim, 2003.

VINCENT, Nina. Mundos incertos sob um céu em queda: o pensamento indígena, a antropologia e a 32ª Bienal de São Paulo. Resenha. **Revista de Antropologia**, v. 60, n.

2, 2017, pp. 653-661. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/137327/133936>>. Acesso em: 1 out. 2017.

VOLZ, Jochen. Incerteza Viva. In: **Incerteza Viva. Processos artísticos e pedagógicos – 32ª Bienal de São Paulo.** Material educativo. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2016a.

VOLZ, Jochen. Jornadas espirais: incerteza viva. In: **32ª Bienal de São Paulo. Incerteza Viva.** Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016b, pp. 21-27. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=3325>>. Acesso em: 20 set. 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, v. 15, n. 14-15, 2006a, pp. 319-338. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50120/55708>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

_____. No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. **Enciclopédia Povos no Brasil 2001-2005.** São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006b, pp. 51-54.

WARBURG, Aby. **El ritual de la serpiente.** Madrid: Sextopiso, 1988[2008].

RECEBIDO EM 22 DE FEVEREIRO DE 2018

APROVADO EM 20 DE JUNHO DE 2018

TRAIR A ESPÉCIE, AS BROTO CARTAS E A COBRA DESENHADORA: REFLECTIONS OF ANTHROPOLOGY IN THE ARTISTIC PRODUCTION OF CRISTIANO LENHARDT

Abstract

This article investigates the connections found in the contemporary artistic works of Cristiano Lenhardt in the friction with the themes enunciated by anthropology. From the two-dimensional and three-dimensional pieces *Trair a espécie* (2014-2016), *Broto cartas* (2017) and *Cobra desenhadora* (2017). Furthermore, along with an anthropology referential, I produce a series of arguments that identify lines of dialogue in these contemporary art productions with this other area of knowledge. I could see that the relations of the self and the other, the discussions of Nature and Culture, the themes of symbolic efficacy, materials and indigenous cosmologies, are present in the horizon of Lenhardt's interests. In the end I briefly problematize the subjectivation that engages with the themes announced by the artist himself in his creations, and at the same time, they themselves form his identity as a being in the world.

Keywords: Anthropology; Contemporary Art; Indigenous Ethnology; Visual Arts.

NOTA DOS EDITORES:

Essa é a segunda versão deste artigo, publicada em 22 de fevereiro de 2019, corrigindo alguns erros de editoração da primeira versão.