



O desenho e seus tempos: limitya, de Abel Rodríguez

Tatiana Lotierzo

Como citar:

LOTIERZO, Tatiana. O desenho e seus tempos: limitya, de Abel Rodríguez. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 360-401, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8674890. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8674890>.

Imagem [modificada]: Armadilha para peixes (2013), trançado de fibra de yaré. Fonte: Flora Ars+Natura. Disponível em: <http://arteflora.org/exposiciones/iimitya-abel-rodriguez/>.

O desenho e seus tempos: Iimitya, de Abel Rodríguez

Drawing and its times: Abel Rodríguez's Iimitya

Tatiana Lotierzo*

RESUMO

Este artigo relata uma visita que fiz com o artista inga Uaira Uaua à exposição *Iimitya* (2016), do artista nonuya Abel Rodríguez, na galeria *Flora Ars+Natura*, em Bogotá (Colômbia). Procuo apresentar os entendimentos diferentes de Uaira Uaua e da curadoria branca sobre os desenhos de Abel, e propor uma breve reflexão sobre as noções de “desenho”, “inconsciente”/“espiritual” e “armadilha”. Incorporo, ao final, reflexões sobre como a antropologia tem estado presente, de alguma maneira, nas exposições de Abel e que efeitos essa presença pode ter.

PALAVRAS-CHAVE

Abel Rodríguez. Uaira Uaua. Desenho. Inconsciente/espiritual. Armadilha.

ABSTRACT

This article is an account of a visit I made with the Inga artist Uaira Uaua to the exhibition *Iimitya* (2016), by the Nonuya artist Abel Rodríguez, at the *Flora Ars+Natura* gallery, in Bogotá (Colombia). I seek to highlight the different views of Uaira Uaua and the gallery white curatorship on Abel's drawings and to propose a brief discussion of notions such as “drawing”, “unconscious”/“spiritual” and “trap”. At the end, I incorporate a few thoughts on how anthropology has been present, in some way, in Abel's exhibitions and what effects this presence might have.

KEYWORDS

Abel Rodríguez. Uaira Uaua. Drawing. Unconscious/spiritual. Trap.

Este artigo nasce como o relato de uma visita que fiz com o artista inga Benjamín Jacanamijoy – Uaira Uaua (Filho do Vento) – à exposição *Iimitya* (2016), de Abel Rodríguez, na galeria *Flora Ars+Natura*¹, em Bogotá, Colômbia. Abel – Mogahe Guihu (Plumas de Gavião que Brilham sob o Sol) – é Nonuya do Igará Paraná, nascido em La Chorrera, Baixo Putumayo. Os Nonuya são um dos povos da chamada *gente de centro*: “gente de coca, ambil e manicuera, à qual pertencem os Uitoto, Muinane, Andoque, Bora e Miraña, entre outros grupos que ocupam, na atualidade, o médio rio Caquetá, na área de influência da região de Araracuara” (Rodríguez, 2008²). Benjamín nasceu em Manoy/Santiago, no Vale de Sibundoy, Alto Putumayo, e se formou em Design Gráfico na Universidad Nacional³. Procuro, em um primeiro momento, apresentar os entendimentos diferentes do artista inga e da curadoria branca, a cargo da própria galeria, sobre os desenhos de Abel e, com isso, propor uma reflexão sobre as noções de “desenho”, “inconsciente”/“espiritual” e “armadilha”.

Ao final do artigo, incluo um comentário, de caráter mais especulativo, sobre uma certa influência da antropologia em curadorias que incluíram obras de Abel Rodríguez. Isso se deu através da mediação da Fundação Tropenbos International – uma organização da sociedade civil voltada à conservação ambiental, que maneja recursos da cooperação internacional holandesa. Proponho refletir sobre uma eventual seleção, operada por curadores brancos sem formação em antropologia, das informações “antropológicas” que compõe essas exposições, a partir de materiais da fundação Tropenbos e, em certa medida, de uma interlocução com o sabedor (*yacha*) nonuya.

O texto combina aprendizagens de minhas pesquisas de doutorado e pós-doutorado, recebidas de Benjamín e outros artistas inga na Colômbia – Carlos Jacanamijoy, Kindi Llajtu, Rosa Tisoy, Tirsa Chindoy e Nestor Jacanamijoy. No escopo dessas reflexões, teço um diálogo com a produção de antropólogos, sem a intenção de suplantá-los, com elas, outras apreciações possíveis do trabalho de Abel. Agradeço desde já a meus amigos inga

pela enorme generosidade e acolhida na Colômbia e pela disposição para compartilhar seu bonito pensar.

Abel e Benjamín têm formação de infância no xamanismo. Uaira Uaua é filho do taita (xamã) Antonio Jacanamijoy, conhecido, entre muitas outras coisas, por sua luta para reverter uma patente do yagé⁴ concedida ao empresário norte-americano da indústria farmacêutica Lauren Miller, num processo que se estendeu de 1986 a 1999. Benjamín foi violonista nas cerimônias de yagé realizadas por taita Antonio e o acompanhou em grande parte de suas viagens para realizar sessões de curação com plantas de conhecimento. Além disso, é um dos maiores conhecedores da *shishaja*⁵, em algumas gerações. É irmão dos artistas Carlos e Nestor Jacanamijoy e tio do artista Kindi Llajtu.

Sobre sua formação, Abel relatou ao site da fundação Tropenbos International:

Comecei a estudar xamanismo [na infância, entre os anos 1940 e 1950], aprendi como entender os ciclos do tempo e os relacionamentos ecológicos e culturais no nosso mundo, mas não cheguei a aprender e curar. Minha educação tradicional foi interrompida quando fui estudar numa escola local. (Tropenbos; ver também Rojas-Sotelo, 2016; Rosauero, 2018)

Em matéria de caráter jornalístico, García (2021) registra que David, “o *abuelo* [xamã] da comunidade”, foi seu guia e mestre, com o desejo de que Abel o sucedesse. Havia exigências como seguir uma dieta rigorosa, à base de mandioca, peixe, tucupi e poucas frutas, assim como uma série de práticas em um período de isolamento na montanha, conforme o caminho que aparecesse – fosse ele de tigre, boa, jaguar, ou de outros seres. A chegada dos missionários católicos interrompeu a formação de Abel com David, e ele foi estudar num internato.

Abel é vítima das graves violações causadas pela indústria do *caucho* (borracha). Assim como seu pai e outros indígenas dessa região, foi escravizado, passando a conviver com a morte em larga escala, que encerrou

modos de existência anteriores, em mundos livres⁶. Depois, veio a guerrilha. A partir dos anos 1980, Mogahe Guihu foi guia em projetos de catalogação das espécies da floresta, realizados pela fundação Tropenbos – que, em diferentes momentos, deu-lhe bolsas de pesquisa (ver Rodríguez *et al.*, 2014). Segundo Rojas-Sotelo (2016), o biólogo Carlos Rodríguez, que veio a se tornar diretor dessa fundação, incentivou-o a fazer desenhos botânicos⁷, inspirado por naturalistas do século XVIII, como Celestino Mutis (1732-1808). Nesse momento, Abel já era considerado, entre a gente de centro, como um *sabedor*, “o nomeador de plantas”, denominação que tem sido repetida em suas exposições.

Em 2002, foi viver em Bosa, região periférica no sudoeste da capital colombiana, onde reside até hoje – e foi nessa cidade que passou a desenhar (Rodríguez *et al.*, 2014). Carlos Rodríguez e a antropóloga María Clara von der Hammen (Rodríguez *et al.*, 2014), explicam que seus desenhos foram uma solução encontrada para certas limitações nas possibilidades de transmissão de conhecimentos dos sabedores em Bogotá – um tópico ao qual voltarei mais adiante.

O reconhecimento como artista veio na década de 2000, passando por mostras em algumas galerias e por duas exposições que marcaram sua inserção artística: *Historia Natural y Política*⁸, na Biblioteca Luis Ángel Arango, em Bogotá (2008), e o 43º Salón (Inter)Nacional de Artistas⁹, realizado em Medellín (2013). Em 2014, Abel recebeu o Prêmio Príncipe Claus, um dos mais importantes do mundo na área de artes e cultura, concedido pelos príncipes da Holanda. Em 2021, seu trabalho foi exposto na 34ª Bienal de São Paulo, com grande visitação de um público brasileiro, até então pouco familiarizado com tal produção, tendo antes estado em outros espaços importantes do calendário mundial de artes visuais, como a *documenta 14*, em Kassel, na Alemanha (2014).

Uaira Uaua conheceu Abel Rodríguez – que costuma chamar, respeitosamente, de “abuelo” (avô, pessoa “maior”¹⁰) – em um voo de Bogotá a Belo Horizonte, Brasil, onde participaram da exposição *Mira! Artes Visuais*

Contemporâneas dos Povos Indígenas, em 2013. Desde então, eles mantêm uma relação de amizade, com ambos vivendo na capital da Colômbia¹¹. Eu conheci Abel, com Benjamín, na abertura da Feira Internacional do Livro de Bogotá (FILBO), em 2016, acompanhado de uma delegação holandesa¹². Na época, estava começando meu trabalho de campo do doutorado em antropologia. Assim, estas notas não exprimem a visão de uma curadora de arte, mas sim algumas considerações tecidas por uma antropóloga, a partir de aprendizagens recebidas em incursões de campo com artistas indígenas – sobretudo, Uaira Uaua. Eventuais enganos, aliás, são de minha responsabilidade.

A exposição



FIG. 1. Vista geral da exposição *limitya*, com Abel no centro. Fonte: Flora Ars+Natura. Disponível em: <http://arteflora.org/exposiciones/iimitya-abel-rodriiguez>. Acesso em: 20 set. 2023.

A exposição *Iimitya* [Fig. 1] foi montada na chamada Sala de Projetos, no segundo andar da casa onde funciona a galeria *Flora ars+natura* (que se apresenta como FLORA), no bairro de San Felipe. Essa região é conhecida como um espaço de oficinas mecânicas, gráficas e galpões, entre casas e sobrados. Tradicionalmente residencial, é habitada, em grande parte, por pessoas idosas de classe média. Quando estive ali pela primeira vez, em 2016, San Felipe ainda retinha essas características, e apenas começava a ser ocupado por pequenas galerias – caso da *FLORA*, uma pioneira nessa transformação do bairro. Com o passar dos anos, a aparência da região mudou, com acentuada presença de mais de uma dezena de galerias, emergentes e consolidadas, alguns ateliês de artistas e restaurantes, passando a figurar em sites voltados a turistas – o que pude constatar em março de 2024, quando voltei ao local. Periodicamente, os galeristas têm organizado a *Noche de San Felipe* (antes parte da *Noche de Galerías*, realizada em várias casas da cidade), um circuito de ateliês abertos para visitação, com atividades de performance e intervenções. Entre os espaços dedicados às artes no bairro, *FLORA*   uma casa consolidada, que se destaca pelo reconhecimento internacional. Foi fundada pelo renomado crítico José Roca, com uma proposta de aliar debates sobre a temática ambiental   produção artística, tendo recebido nomes como o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro para participar de suas atividades¹³ – o que indica um interesse pessoal de Roca pelo diálogo com a antropologia e outras áreas do conhecimento.

O trabalho de Roca como crítico e curador envolve sua atenção   presenç a de plantas como uma t pica frequente na arte colombiana – o que se vê refletido na proposta de sua galeria. Ele tem manifestado interesse por uma agenda ecológica e por temas relacionados ao antirracismo, entre outros, sugestivos da presenç a dessas pautas como novos parâmetros para a valoração de obras de arte e do engajamento do crítico com essas questões. Benjamín, Carlos, Kindi e outros artistas indígenas o conhecem e têm uma relação antiga com o curador – que passou por diferentes momentos, desde o início de suas carreiras¹⁴.

Iimitya pode ser traduzido como “palavra de poder”, em língua muinane, também falada por Abel¹⁵. O texto curatorial em espanhol, não assinado (Flora, 2016)¹⁶, completava essa ideia, com a frase “por todos os caminhos, chega-se ao mesmo saber, que é o começo de todos os caminhos”. Não havia legendas nas obras. A curadoria foi feita por José Roca, em diálogo com a fundação Tropenbos. Além dos desenhos, incorporou-se ali uma armadilha para peixes pertencente à fundação e exposta anteriormente no 43º Salón (inter)Nacional de Artistas, em 2013, no pavilhão “Estado Oculto”, curado por Rodrigo Moura, em colaboração com o antropólogo brasileiro Paulo Maia. É interessante realçar, a esse respeito, que a antropologia (em aliança com a biologia), em certa medida, tem influenciado a curadoria de exposições da obra de Abel, em especial através da Tropenbos – e destaco que as primeiras exposições de grande porte que marcaram a inserção do artista – a mostra da Biblioteca Luis Ángel Arango e o 43º Salón – formaram uma espécie de nota conceitual inicial sobre ela. Voltarei a esses pontos mais adiante.

Na *FLORA*, acentuavam-se alguns aspectos: a formação de Abel como “o nomeador de plantas”, sua interação com “metodologias de investigação acadêmica e científica”; ideia de que seus desenhos permitem “aproximar-se da botânica indígena”, mostrando “a grande diversidade de espécies, seus atributos, seus usos, sua localização, sua arquitetura, sua sazonalidade e as relações ecológicas e simbólicas que têm com animais e humanos” (Flora, 2016)¹⁷ – nota-se, em suma, uma certa tendência a atribuir uma dimensão científica aos desenhos feitos pelo artista, com base em uma atribuição de valor aos conhecimentos ditos “tradicionais”, uma visão de natureza como fonte de recursos e alguns critérios da ciência ocidental. Parece haver aí a ideia de que revelações sobre “a natureza” podem ser obtidas através dos desenhos em si e de algumas informações que eles dão – por exemplo, nomes muinane de alguns animais e plantas e dados sobre a sazonalidade.

Na sala, havia mais de 40 desenhos selecionados de Abel, feitos em nanquim, aquarela e/ou grafite e coloridos em tons suaves de marrom e

verde¹⁸ [Figs. 2 a 4]. Eles mostravam a floresta amazônica com diferentes seres que a habitam e estavam organizados em séries temáticas (ciclos anuais na Floresta de la Vega, por exemplo, ou tipos de mandioca). Não havia música, nem iluminação adicional para as obras. Valorizou-se a luz natural da sala, com lâmpadas acesas, contribuindo, em especial, para projetar a sombra da armadilha para peixes. Um televisor acoplado a uma parede mostrava o filme *Abel* (Fernando Arias, 2012¹⁹). Nessa produção, o artista aparece na cidade amazônica de Letícia, fala sobre sua história e compartilha alguns conhecimentos. A montagem valoriza imagens aéreas da floresta em movimento. No fundo da sala, pendia a já citada armadilha de pesca, feita de fibra de cipó²⁰ trançada [Fig. 5].



FIG. 2. Abel Rodriguez, quadro da série *Ciclo Anual del Bosque de la Vega* (2009-2010), nanquim e aquarela sobre papel, 50cm x 70cm. Fonte: Tropenbos International.



FIG. 3. Abel Rodriguez, quadro da série *Ciclo Anual del Bosque de la Vega* (2009-2010), nanquim e aquarela sobre papel, 50cm x 70cm. Fonte: Tropenbos International.

FIG. 4. Abel Rodriguez, quadro da série *Ciclo Anual en las Altas Terrazas de la Selva Tropical* (2007), nanquim e aquarela sobre papel, 50cm x 70cm. Fonte: Tropenbos International.



FIG.5. *Armadilha para peixes*, trançado de fibra de yaré, 150cm x 80cm. Fonte: Flora Ars+Natura. Disponível em: <http://arteflora.org/exposiciones/iimitya-abel-rodriguez/>. Acesso em: 20 set. 2023.

Diante daquelas telas, de grande valor para o trabalho de preservação ambiental da Tropenbos na Amazônia, com a gente de centro, eu também fui inicialmente atraída pelas variedades de peixes e animais nos rios, por exemplo, e pela maneira como cada árvore era pormenorizada, revelando algo único em sua especiação. Tinha curiosidade de saber que variedades biológicas seriam. Já Uaira Uaua procurou mostrar que aqueles desenhos davam muito mais para quem os via e, com o tempo, passei a entender a vida daqueles seres como linhas percorridas por Abel – mais do que uma visão objetiva da “floresta-ecossistema”, com seus ciclos e seus habitantes, estariam ali “os seus desenhos” – percursos na “própria história” do artista. Passo a esse ponto a seguir.

O desenho e seus tempos

Remeto-me a uma definição de desenho aprendida com meus amigos inga – e Benjamín, entre eles: desenhar, em inga, recobra as palavras *uatai* e *uangui*, que têm o sentido de “amarrar”, e *simbai*, “trançar”. Dessa feita, o desenho guarda uma relação com o trançado e o tecido, que vão “amarrando” motivos gráficos e formando um caminho de linhas entrelaçadas. Uma faixa de lã com grafismos – o *chumbe*, usado sobretudo em torno do ventre pelas mulheres²¹ – é um dos principais elementos que exprimem essa concepção. Porém não se amarram motivos genéricos, mas sim aqueles que foram dados a/achados por alguém – e é preciso notar que, dessa maneira, um desenho está intrinsecamente ligado à própria história de quem o fez. Ainda que existam 38 grafismos conhecidos²² – e que, portanto, os chumbes amarrem com uma seleção restrita a esses 38 motivos –, tais desenhos não representam nada além de si mesmos. São passagens na vida de alguém que, ao caminhar, adquiriu algum conhecimento. Uma rã desenhada não é qualquer rã, mas aquela que alguém encontrou e desenhou – “sua” rã. Além disso, toda pessoa e todo ser, ao conhecer, faz caminho e deixa rastros, *pegadas*.

Como me explicou o artista Kindi Llajtu, um desenho é uma “pegada amarrada”, uma pista deixada por outro ser, que o desenhista encontrou em seu caminho e pôde/soube amarrar: fez dela “percurso” (Lotierzo, 2019; 2022). A pegada pode dar “coisas boas” para quem a encontra e desenha, percorre, amarra. Um quadro, uma folha de papel e a terra podem ser galgadas, são espaços que podem acrescentar novas relações à vida de quem as acessa. Desenhar pode ser entendido como uma maneira de amarrar uma *pegada*, que passa a compor um percurso na “própria história” de alguém e trazer algo a mais para este mundo – encontrar o que a pegada dá. A “própria história”, por sua vez, é aquela que somente uma pessoa pode contar, porque fez caminho (Lotierzo, 2019; 2022). Tornar-se um sabedor (*yacha*) passa pela quantidade de caminhos/percursos de conhecimento e pelas coisas que alguém traz para este mundo ao amarrar pegadas.



FIG. 6. *Kutij/Quem Regressa, O Que Regressa*. Fonte: Jacanamijoy Tisoy, 2017: 119.

FIG.7. *Sugllasina Kutijkuna/Tempos Iguais*. Fonte: Jacanamijoy Tisoy, 2017: 121.

FIG.8. *Sugsina Kutijkuna/Tempos Diferentes*. Fonte: Jacanamijoy Tisoy, 2017: 123.

Outra dimensão importante desse modo de conhecimento é que cada ser existente tem seus tempos. Uma questão fundamental a reter, nesse sentido, é sobre a concepção de tempo implicada na palavra-grafismo *kutij* [Fig. 6]. O termo tem sido traduzido ao espanhol como “tiempo” e, como essa correspondência é escorregadia, traz consigo uma abertura à problematização. *Kutij* quer dizer “quem ou o que regressa”, como um só ou como outros (Jacanamijoy Tisoy, 1998; 2017). Nessa concepção, o tempo é uma composição, em algum grau, personificada, que diz respeito ao espaço da diferença entre a partida e o retorno de uma pessoa ou coisa, seu desaparecimento e reaparecimento – como “um só” ou “como outros”. Um só, na medida em que pessoas de uma mesma linha familiar têm “tempos iguais” – *sugllasina kutijkuna* [Fig. 7] –, partilham tempos entre si. Outros, porque quem não pertence a essa linha tem “tempos diferentes” – *sugsina kutijkuna* [Fig. 8] –, propiciando, pelo encontro, novos conhecimentos. Alguém que parte em uma viagem, por exemplo, pode voltar “como outros”, pois traz novos tempos que fazem crescer a existência em diferentes direções: seguiu pegadas diferentes. Além disso, *kutij* também pode ser

pensado como a retomada de um ser ou coisa a partir de uma pegada que faz percurso.

Tudo o que tem existência conhecida tem seus tempos: há tempos da água, por exemplo, tempos da terra, tempos dos animais etc. Os tempos nunca são propriedades individuais, mas sim relações que tornam possível a vida, em harmonia – viver bonito/bem (*suma kaugsay*) – e o conhecimento. Fazer bonito/bem (*suma ruray*), um termo que pode ser usado para “arte”²³, depende de uma aprendizagem de tempos variados. Desenhar, assim, *envolve tempos*²⁴. Entender a vida dos outros seres é fluir em seus tempos. As brincadeiras das crianças ensinam a perceber esses tempos, como tentar pegar, com as mãos, certos peixes de um rio e perceber que, para isso, é a mão que precisa fluir como água. É assim, aliás, que também se aprende a pintar a água. Então, é pelos tempos outros que diferentes coisas podem ser amarradas, trazidas para a “própria história” de alguém, que se confunde com a história da terra e de seu crescimento, através de cada ser com história.

No filme *Abel*, perguntam ao protagonista: “o que é desenhar para você?”. Abel responde: “pois, nada. Desenhar é simplesmente tirar uma figura aí [...], somente nos mostra aí uma figura, simples”²⁵. Em artigo para um dossiê da revista *Mundo Amazônico* sobre a exposição *Mira!*, ele (Rodríguez, 2014) explica que o Criador que formou a terra tinha corpo de árvore, mas era invisível. Seu corpo continha toda a vida, a mandioca, a água, os alimentos. Então, dele, formou-se a terra, mãe de todos os seres. O Criador aparece primeiro em palavras, diz Abel, “porque assim é como se começou a ensinar, a desenhar, a contar a história, o conto, e se foi ilustrando como vamos viver, *tirar a figura do que se conhece*” (Rodríguez, 2014: 287, grifos meus). Antes árvore invisível, ele vira *palavra*, depois *desenho*, de modo que a vida e os conhecimentos vão sendo “tirados” em desenhos. A esse respeito, poderíamos retomar a ideia de “palavra de poder”, um caminho que vai gerando muitos outros, vai e volta à origem do conhecimento. Deixo

sugerido aí um movimento entre tempos de diferentes vidas que vêm e vão e que alguém consegue “amarrar” à sua própria história. Assim, gostaria de fazer um percurso entre a noção de “tirar figura” e “a própria história” de quem desenha.

Esse tipo de desenhar parece indicar um modo de criatividade no qual a perpetuação da vida passa pela capacidade de “tirar uma figura”, entre outras práticas. Com Uaira Uaua, passei a ver os desenhos de Abel como caminhos que se abrem e fazem *percursos*, dão/amarram coisas boas para própria história – “suas” figuras. O desenho importa menos por seu significado, valor científico ou artístico, e mais por sua participação no movimento de composição da vida como uma amarração de relações: “Isso eu não aprendi, me nasceu já homem feito, como uma forma de sobrevivência”, diz Abel (Garcia, 2021). Nesse sentido, a capacidade de tirar figuras tem um papel transformador nos caminhos de Abel, garantindo-lhe a sobrevivência²⁶. Com Benjamín, por sua vez, passei a divisar o desenho como modo de (re)fazer relações entre seres, de acessar outros tempos. Abel diz que tira figuras para que sejam vistas como estão – “bonitas”²⁷ –, como ele as vê. Para desenhar assim, ele conta que precisou desenhar muitas vezes, com diferentes materiais. Até chegar aos desenhos que queria, o artista buscou uma fidelidade àquilo que via em cada coisa desenhada (Garcia, 2021), por exemplo, dedicando-se a uma pesquisa minuciosa de cores capazes de fazer jus à figura que buscava tirar (Rodríguez *et al.*, 2014). É preciso saber ver esses seres *como eles devem ser vistos* para tirar uma figura.

Uma terceira questão, que pode ser evocada pela exposição *Iimitya* e que vim a perceber com Uaira Uaua, é a da “própria história”. Esse termo não deve ser associado a uma narrativa exaltando uma trajetória individual. Trata-se, ao mesmo tempo, da história que somente uma pessoa pode contar – seus caminhos e percursos – e da história de como a vida e a existência de inúmeros seres compõe-se e se perpetua em conjunto, através de muitos tempos. As vidas crescem juntas.

Isso implica uma discussão sobre a noção de *inconsciente*, ou *espiritual*. Esses dois termos são usados por meus amigos Inga de maneira similar, em referência a uma série de relações que fazem com que os seres e coisas adquiram suas qualidades materiais. Espiritual ou inconsciente refere-se ao modo de aparição das diferentes coisas que existem – sua forma, volume, textura e cor, o fato de estarem em certos lugares e momentos e sua repetição na percepção que alguém pode ter de outras coisas com texturas – e à sua relação com um modo de olhar e entender ali a existência de relações entre diferentes tempos, vidas, lugares.

Kindi Llajtu explica que é espiritual, ou inconsciente, por exemplo, uma pedra no deserto, que é diferente de uma pedra na floresta – cada uma dá suas próprias cores, texturas, desenhos. Elas têm tempos diferentes uma da outra e abrem tempos diferentes. Para desenhar cada pedra, é preciso saber adentrar seus tempos. Qualidades *espirituais* ou *inconscientes* permitem passar de uma coisa a outra, de um tempo a outro, de um espaço a outro, mover-se entre. Permitem perceber múltiplos seres dotados de vida e naturezas próprias, que podem estar em tempos, lugares, contextos, ou partilhar os mesmos tempos, lugares, contextos. O modo de olhar é importante para ver essas qualidades, para tirar figuras que façam jus aos seres que estão lá – seguir pegadas.

Um rio pode reaparecer na tela em outro estado, através de uma *pegada*. A pegada de um rio de lugar quente e de um rio de lugar frio podem ser diferentes e dar coisas diferentes. Assim, a pegada poderia ser uma espécie de símbolo das outras coisas que são como ela, um símbolo tátil, poderíamos pensar, que mostra outros contextos de sua aparição. Com esse tipo de questão em mente, o conhecimento de Abel como um nomeador de plantas poderia ser entendido como uma tarefa que, além de um reconhecimento de espécies botânicas, envolve uma série de relações com cada tipo de planta, que precisam ser vividas, percorridas por um sabedor. Como Carlos Rodríguez e María Clara von der Hammen (Rodríguez *et al.*,

2014: 125) descrevem, a propósito, as árvores são como os humanos, para a gente de centro: “as árvores (...) possuem um capitão ou chefe e um grupo de afiliados, com o que se define um sistema de classificação único a partir das árvores-gente”. Sugiro que é a incorporação desse saber, ao longo de uma vida, que lhe permite “tirar figuras” e dar a elas outro alcance.

Seguir pegadas, achar um modo de ver

Quando perguntei a Uaira Uaua, um tempo depois da exposição, sobre a frase “por todos os caminhos, chega-se ao mesmo saber, que é o começo de todos os caminhos”, imaginava o alcance relacional dos desenhos de Abel – sua capacidade de perpetuar a existência ao mostrar a vida que ele sabe ver. “Então, é como para nós, ingas”, respondeu Benjamín.

Esse pensamento, é preciso notar, vem à distância, pois não era algo que pudesse entender naquela primeira visita à mostra *limitya*. Na galeria, eram perguntas sobre espécies que conduziam a exposição, compondo uma ordem de leitura que a curadoria e os monitores se esforçavam por evidenciar. Naquele momento, eu compartilhava com eles um modo de pensar. Um monitor²⁸ tentou nos explicar a grande variedade de tipos de mandioca que Abel conhecia – e que apareciam expostos numa parede da sala, numa série de doze quadros bem alinhados. Ao ver Benjamín, ele se afastou, acreditando que a explicação seria desnecessária. Pretensões catalográficas foram, aos poucos, sendo descartadas em nossa visita.

Primeiro, Uaira Uaua convidou-me para assistir ao filme *Abel* na TV. Nesse vídeo, o diretor optou por utilizar uma câmera *drone* para captar a vista aérea da floresta. Benjamín chamou a atenção para essas imagens. Aquele era o ponto inicial de sua reflexão sobre o trabalho de Abel. “Como será que isso foi filmado? Será que usaram um *drone*?”, perguntou, acentuando a presença da vista do alto. Eu vinha tentando me acostumar

com sua maneira de contar histórias através de *pegadas* que ia deixando no ar e não percebi na hora que ali já estava um rastro do que ele queria me mostrar. Seguimos admirando as obras pelas telas na parede à esquerda e, assim, percorremos a exposição em sentido anti-horário.

A exposição era, afinal, uma aprendizagem sobre o desenho, que um *yacha* (sabedor) como Abel propicia a quem vê seu trabalho. Nesse sentido, Benjamín não buscava emitir juízos de valor sobre a mostra em si ou a abordagem da curadoria, mas sim valorizar o trabalho de seu amigo, com base no que considera importante. Quando estávamos terminando de apreciar as obras expostas, diante de uma série de quadros que mostravam a Floresta de la Vega (localizada a cerca de 24 quilômetros de Bogotá), Benjamín disse que, na universidade, um professor de desenho o corrigia nas aulas e insistia que, para aprender a desenhar, era obrigatório saber repetir as leis da perspectiva linear – tipo de projeção em que as figuras se ordenam em planos e profundidades através de uma série de retas que convergem para um ou mais pontos de fuga no espaço desenhado. Um dos efeitos dessa perspectiva é, justamente, definir proporções de cada elemento pictórico conforme uma grade de distâncias que é dada a partir do(s) ponto(s) de fuga. No interior de um quadro composto dessa forma, objetos se tornam maiores quanto mais longe estão do(s) ponto(s) de fuga. Nas aulas, o professor dizia que os desenhos de Benjamín não estavam mostrando as proporções adequadas. No entanto, suas composições não exprimiam um desconhecimento da perspectiva linear, eles evidenciavam outras formas de visão e conhecimento sobre o desenho.

Na visita, Uaira Uaua comentou que os desenhos de Abel tampouco aderem completamente à perspectiva linear – eles se valem de um modo de perspectivação particular. Em muitas dessas imagens, há uma forma de combinar planos aéreos e terrestres, sem que a visão seja totalmente capturada por um ponto focal único [Figs. 2 a 4]. Ao olhar para elas, nota-se que a variação de profundidade é conseguida por um uso relativo da perspectiva linear com mais de um ponto de fuga, numa espécie de jogo

com o horizonte que permite ver a floresta de cima e de frente. Mas além disso, há também a valorização dos paralelismos, tanto para compor um jogo de figura e fundo (troncos e folhagem, por exemplo – espaço negativo e positivo), quanto para conferir simetria à composição, de modo a colocar a atenção em movimento, ou despistar o olhar pela floresta – e por meio do termo “despistar”, sugiro um cuidado no uso da técnica como modo de disfarçar certas pegadas e evitar o foco excessivo em um único caminho. Outro efeito desse recurso é dar a alguns elementos dimensões específicas de modo a explorar diferentes escalas no interior da mesma paisagem.

Os desenhos de Abel convocam, muitas vezes numa folha modesta²⁹, a floresta inteira, com suas árvores, animais e plantas, permitindo ver algumas das cenas do alto e de frente, simultaneamente. Conforme mencionado, o uso de um contraste entre os troncos e a vegetação, marcado, em particular, pelos caules brancos [Figs. 3 e 4], abre espaços negativos em meio à cobertura verde da floresta, formando um jogo de figura e fundo, em que ora os troncos aparecem, ora as folhas. Na figura 2, alguns elementos têm uma espécie de contorno branco ao seu redor, enquanto uma mancha maior de cor branca interrompe um contorno – realce que pode indicar brilho ou luminosidade. Nessa imagem, de forma mais evidente, um ponto de fuga parece ser usado para a composição de um *plateau* quadrangular, no qual se ergue a floresta, realçando a impressão de profundidade e a visão aérea, enquanto as árvores e animais em cena parecem ter sido feitos um por um e “colados” como figuras separadas sobre o fundo. Esse efeito de “colagem” e o uso do branco contribuem para realçar as particularidades dos elementos em cena e confere uma certa personalidade a cada um deles³⁰.

Aprendi com Benjamín que, nesses desenhos de Abel, tudo é visto em conjunto e separadamente ao mesmo tempo, numa paisagem que parece conter uma série de pegadas, que abrem caminhos diferentes para quem a acessa. Os quadros dão uma forma de ver que “deslimita”³¹, permitindo que cada pessoa possa traçar ali percursos próprios, ao mesmo tempo que joga com as linhas que amarram as figuras. É preciso caminhar esses desenhos

para poder encontrar uma trilha a seguir. Além disso, cada pessoa pode encontrar no espaço suas próprias pegadas e receber o que elas dão.

Nesse passeio, vim a imaginar que talvez aqueles peixes não tivessem sentido em si mesmos; antes, era como se fizessem parte de um interior das linhas, seres amarrados. Ser pego pelos peixes podia, aliás, poderia ser como cair na armadilha do quadro. A linha, afinal, talvez não devesse ser vista por seu interior, mas como um percurso através do qual os desenhos tinham chegado até ali e por tudo o que evidenciava do lado de fora. Isto tornava a pintura maior do que pude perceber naquele dia, pois seu alcance extrapola os limites do papel e do traçado.

Pendia do teto, de um dos cantos da sala, a grande armadilha para peixes [Fig. 5]. Após a visita, passei a entender que aqueles peixes que caem no cesto são como nós, diante de certos quadros: seres presos no interior de linhas amarradas em padrões geométricos, sem ver saída. Passei a pensar em como, às vezes, nossas linhas transformam peixes em espécies, encerrando-os em definições fechadas; e às vezes, fazem deles figuras num quadro, prontas para serem classificadas segundo essas definições. Um peixe que não encontra a classificação é tomado como uma mistura, um espaço da imaginação ou fantasia, animal fantástico, contraposto à realidade da terminologia científica (até que se prove o contrário). Mas esse é apenas nosso modo de ver e não exatamente aquilo que ele pode dar; aliás, um peixe jamais está só, mas desvela muitas relações quando aparece. É, afinal, um ser que abre tempos diferentes, e outras existências possíveis para quem passa a conhecê-lo e coabitar, com ele, outros tempos.

Armadilhas

Como se sabe, as armadilhas para caçar animais são um dos assuntos que ocuparam Alfred Gell (1996; 1998)³². As questões levantadas pelo antropólogo no começo dos anos 1990, diziam respeito à novidade³³ de uma diluição

de fronteiras entre coisas classificadas, diferentemente, como artefatos e obras (ou objetos) de arte em espaços expositivos de museus e galerias, sobretudo a partir do final da década de 1980. Seu exemplo inicial foi a exposição *Arte/Artefato*, de 1988, em que a antropóloga Susan Vogel incluiu uma rede de caça zande num dos salões do Center for African Art, em Nova York, qualificando-a como arte contemporânea. Para Gell, assim como para Vogel, não deveria haver separação entre arte e artefatos; Gell discordava do filósofo Arthur Danto, para quem uma obra de arte é aquilo que é *interpretado enquanto tal* no contexto de sua produção: nem todas as caixas de sabão *Brillo* são obras de arte, apenas aquela usada por Andy Warhol e reconhecida dessa maneira no Ocidente. Já segundo o antropólogo, a rede zande, na galeria, seria similar a certas obras de Jackie Windsor, Nancy Graves e Eve Hesse. E o que realmente aproximaria esse tipo de trabalho, mais do que a similaridade com referências contemporâneas do Ocidente em determinados contextos ou uma interpretação, seria o fato dessas coisas corporificarem ideias complexas e serem dotadas de intencionalidade própria em muitos contextos diferentes.

As redes de caça zande são instrumentos da co-presença, pois sempre pressupõem mais de um – no mínimo, um caçador e uma presa: são dispositivos relacionais. Conforme Gell, isso abre inúmeras possibilidades de análise, para além daquilo que poderia ser visto de modo simples como a necessidade da caça como parte da sobrevivência. Ainda mais interessante, segundo o antropólogo, seria pensar nos efeitos que se desdobram do uso desses instrumentos, ou como afetam as relações entre os seres que se veem relacionados por eles. Ao mesmo tempo, esses são dispositivos capazes de revelar as diferentes posições relativas de quem os vê: uma armadilha de setas no contexto de uma galeria, no exemplo de Gell, pode não estar mais camuflada aos olhos de suas “presas”, mas vira foco de atenção. Assim, propõe ele, o aparato ganharia a capacidade de se tornar uma reflexão sobre a possibilidade sempre iminente da violência estar presente na vida cotidiana.

Essas reflexões caminharam para uma discussão sobre *personitude*, em obras posteriores de Gell (p. ex., 1998; ver também Sansi, 2014). Objetos artísticos, concebidos como armadilhas, seriam não apenas índices da agência de seus criadores, mas sim de todos os agentes que eles capturam (por exemplo, quem comissiona uma obra, quem a compra, o curador, quem a vê num museu ou galeria), ou seja, eles seriam coisas que articulam pessoas ou mentes distribuídas – dois termos que se completam e são postos a coincidir, em seu texto inacabado. Uma pessoa, diz ele, está presente não apenas em seu corpo, mas em tudo o que, nos arredores, atesta e dá vazão à sua existência, atributos, agência. Para Gell, obras de arte seriam objetificações extremamente complexas da agência humana³⁴.

Décadas depois da exposição comentada por Gell, é inegável que a definição de arte se abriu à assimilação de todo tipo de artefatos e expressões, embora ainda haja uma série de mediações que priorizam o reconhecimento de alguns artistas em relação a outros. Ao longo dos últimos decênios, outras questões foram ganhando chão e uma, em particular, merece menção neste artigo. Entre seus exemplos, o antropólogo menciona uma armadilha de pesca barasana que transforma peixes em frutas – algo que veio a conhecer através de Stephen Hugh-Jones. Enquanto Gell acentua as ideias de *magia* e *metafísica* para falar sobre esse (e outros) assuntos, penso que é o jogo de transformações envolvido na concepção e uso desse tipo de dispositivo que vêm ao primeiro plano. Tais armadilhas interessam, arrisco-me a dizer, na medida em que permitem percorrer diferentes tempos e trazer coisas boas para este mundo, formando percursos da “própria história”. Isso só é possível na medida em que diferentes seres co-produzem as armadilhas como incorporações de diferentes tempos, presentificados em sua composição.

Naquele passeio pela exposição *Iimitya*, Benjamín ensinava a ver certos desenhos como armadilhas, numa terra ampliada de possibilidades existenciais. Se é assim, alguns quadros e outras obras têm a capacidade de jogar com as possibilidades do ser, ao mesmo tempo que eles podem nos prender, como peixes num cesto de pesca. Como explicou Uaira Uaua, arte

verdadeira – e o conhecimento que ela traz –, portanto, seria fazer desenhos que contivessem sua própria contraparte – a liberdade, a rota de fuga de uma trama aprisionante³⁵. Acontece que, às vezes, não nos damos conta das limitações em nossos modos de traçar linhas.

Em *Arte e Agência*, Gell recupera outras noções correlatas à de armadilha – caso dos *labrintos*. Um labirinto, como certos padrões de arte decorativa, segue princípios de transformação planar: reflexão, rotação, translação e reflexão deslizante, de modo a compor tramas tão intrincadas, que a percepção não as discerne facilmente. Gell comenta que certos padrões labirínticos celtas – por exemplo, o macramê –, seriam como filtros, capazes de barrar seres do mundo dos mortos, impedindo-lhes de entrar nas casas dos vivos. Os falecidos, diz o antropólogo, não passam por esse tipo de trama.

Evidentemente, seria possível falar em magia ou feitiçaria como algo que percorre tais dispositivos e, em outras ocasiões, Benjamín não deixou de reconhecê-lo, em obras que se valiam de técnicas e apetrechos de caça e pesca³⁶. Mas o que escutei com mais frequência de meus amigos foi a explicação de que certas coisas têm *segredos*. E algo com *segredo* é sempre maior do que parece. Assim, quando se diz que um chumbe tem *segredo* – e chumbes os têm –, isso indica que essa faixa é capaz de mediar a passagem entre diferentes tempos da existência; não por acaso, ela envolve o ventre.

Da mesma maneira, é verdade que uma obra pode atrapar, ainda que não tenha essa intenção. Mas a proposta da arte, entendida como *suma ruray* (bom/bonito fazer), é colocar a vida em movimento – e libertar –, mostrando a vastidão de caminhos numa terra em constante processo de transformação *espiritual*. Um quadro pode, pois, ser uma aprendizagem sobre uma gama de possibilidades do ser que é possível percorrer pela partilha de tempos e pelo deslocamento por outros tempos. Aprende-se, com as telas e armadilhas, a ir e voltar a si mesmo como outro. Nisso, uma tela ou obra de arte se parece também com certas plantas visionárias, que promovem deslocamentos existenciais.

Em 2017, fomos com Benjamín e outros amigos ver uma seleção de obras da 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva*, no Mambo – Museu de Arte Moderna de Bogotá³⁷. Entre elas, estava o filme *O Peixe*, de Jonathas Andrade. Os personagens do curta-metragem documental são Menezes, Ciço, Cipriano, Irmão, Leno, Xau, Curió, Keno, Rom e Ronaldo, pescadores de Piaçabuçu e Coruripe, na foz do Rio São Francisco, entre Alagoas e Sergipe; e peixes, definidos como pirarucus, tambuacus e tilápias na sinopse dessa produção (Andrade, 2016). No curta, os pescadores abraçam os peixes pescados, acalmando-os, até a morte dos animais. A sinopse diz o seguinte:

Uma vila de pescadores com o ritual de abraçar os peixes na hora de pescar. Um abraço limite – rito de passagem – onde o *homem retoma sua condição de espécie* e, olho no olho diante de sua presa, a acalma através de uma ambígua sequência de gestos: afeto, solidariedade e violência. O sonho romântico da comunidade em harmonia com o seu entorno atesta a falta de conexão do homem da cidade com a natureza que está ao seu serviço. A naturalidade da dominação esconde a espinha dorsal desta relação, constituída pelo constante exercício da força, poder, devoração. (Andrade, 2016)

Dias depois de visitar a exposição, Benjamín trouxe de volta o assunto. E me disse o seguinte:

Esse vídeo, para mim, parece que está incompleto, acho que não deveria ser assim. O vídeo mostra esse tipo de feitiço de caça, algo comum, uma coisa que se faz muito, mas não é bem assim, não é assim que essas coisas são. Ele repete sempre a mesma cena e nunca muda. O que eu queria ver, o que ficou faltando ali, era os peixes escapando, os peixes reagindo e voando para dentro d'água. Eu queria ver aqueles peixes voando [faz um gesto com as mãos, como peixes se debatendo no ar e respingando jatos de água para fora]. Isso foi ocultado do filme.

Para tudo aquilo que envolve segredos – armadilhas, labirintos e outras coisas –, nem sempre prevalece a captura. Se um peixe se torna momentaneamente humano por meio de um abraço e, nessa forma, aproxima-se da morte, ele sempre pode encontrar uma rota de fuga, de

revide. Um tempo de peixe é diferente de um tempo humano. Mas quem sabe estar nos dois, sempre pode voltar, pois uma passagem momentânea por outro estado não retira da pessoa seu conhecimento dos caminhos que a levam para casa – o lugar onde ela está amarrada.

Vislumbro, aqui, outra dimensão desses caminhos “espirituais” ou inconscientes. Remeto-me aos comentários feitos por Marilyn Strathern (1999) acerca da noção de perspectiva, que dialogam com certas considerações de Eduardo Viveiros de Castro (1996a, 1996b, 2002a, 2004a, 2004b, 2007, 2012), sobre as perspectivas amazônicas. Grosso modo, Strathern nota que a perspectiva euro-americana se constitui como uma condição individualizada, que pressupõe cada ponto de vista individual como um contexto autorreferencial e único para a ação³⁸. Nesse caso, poderíamos pensar que uma pintura ofereceria uma vista a quem a olhasse – como colocar o espectador *no lugar* do pintor, ou em um lugar pretendido pelo pintor; um conjunto de quadros seria uma coleção de perspectivas que, como interpretações, poderiam ser justapostas, lado a lado, feito fragmentos que se somam infinitamente. Haveria, nesse caso, um princípio de acúmulo – do conhecimento e das obras de arte como experiências. Contudo, ela também nos leva a pensar, através do exemplo da perspectiva entre os Sabarl, que uma tela também poderia propiciar, na medida em que encontra o espectador, o aparecimento de diferentes existências ali presentes, em um tipo de mutualidade de corporização, relação finita e não cumulativa ou apropriável. Um desenho entraria pelos olhos feito dádiva, ocasionando uma divisão do ser que vê para acomodar essa outra ordem que se avoluma nele – uma ordem de diferentes seres, com seus tempos, que passam a viver ali, em novas relações. Extrapolando um pouco essa ideia, imaginando se uma tela – como imagem – poderia ser como uma pessoa – ou múltiplas –, com seus membros, olhos e rastros. Creio que, ainda que frente às limitações técnicas do meio – a pintura, diante de nós, ocidentais –, a maneira com que Abel Rodríguez, Benjamín e meus amigos *inga* propiciam a visão de muitos caminhos que se conjugam em suas obras vai buscar uma ampliação do ser

que vê, ou seja, de suas possibilidades ontológicas, tanto em seu interior, quanto do lado de fora, por efeito da imagem.

No curta-metragem passando na TV, Abel Rodríguez é perguntado sobre “pessoas que dão um valor muito botânico, muito científico, muito artístico” aos desenhos. Ele diz:

(...) é como aprenderam, como as ensinaram, como viveram, tomam-no [ao desenho] por essa medida. Isso, como pessoa, é cada cabeça, é um mundo diferente. Assim como eu tiro figuras, digamos que estamos comparando essa árvore, por exemplo [mostra], mas eu tirei essa figura como estava, como é, *para que se veja bonita (...)* Os outros estão vendo já por outro sentido, digamos, como o sentem. *Aprendeu-o, pegou-o e o conheceu, [deu] o sentido e a importância de que têm o valor-luxo (...)* Enquanto o desenho que eu tiro não valorizam, mas sim o veem como valor-luxo. (...). *O que eu valorizo, não mostro, porque isso já é segredo.* Em contrapartida, essas pessoas estão valorizando isso materialmente (grifos meus).

Desenhar, tal como inúmeras outras atividades percebidas em termos de uma ampliação “espiritual”, envolvem e ajudam a lidar com o risco de se perder em tempos diferentes. Conforme Uaira Uaua, os tempos de um mundo dos brancos são vistos como tempos de inúmeras linhas que aprisionam, que fazem perder de vista a possibilidade de escapar – o que o artista chama de Tempo dos Pensamentos Roubados (*Yuyaykunata Kichuska Kutijkunape*), uma expressão que ele elabora para traduzir “colonização”, ao inga. O trabalho de Abel faz pensar diferente. Aos olhos de certos observadores ocidentais, seus desenhos deveriam servir para fins de classificação taxidérmica, estabilizando algumas coisas que há no mundo em espécies definidas, segundo os princípios de um “valor-luxo”, como ele diz – capitalizável. Mas os desenhos, como fui aprendendo, são sempre dimensões de algo maior, são vias de ida e volta, que permitem trazer conhecimento (e relações que perpetuam vidas) para este mundo. Se surgem por efeito de *suma yuyay*, *suma kaugsay*, tornam-se lugares de saber, lugares de vida e pensamento para quem aprende a navegá-los. São percursos de quem sabe “estar” outros (talvez, *devir com*), conhecer outros lugares, passear pela amplitude

da existência e voltar a si. Assim, aliás, faz-se também a própria história – através de inúmeras relações que vão tornando alguém maior.

O “valor-luxo” vem de uma separação entre observadores que “pegam”, “aprendem” e “conhecem” sem saber “tirar uma figura como ela está”, sem a mostrar bonita. Na fala de Abel, há, aliás, uma distinção entre ver e sentir que convida a seguir pensando – o que, como outras questões levantadas neste artigo, exigiria um trabalho de pesquisa específico. Contudo, arrisco aqui pensar que a visão poderia estar sendo entendida como uma relação entre seres que se veem e reconhecem a beleza uns nos outros – completam-se –, enquanto o “sentido” é aquilo que alguém “sente” ou “acha” que possa conferir valor a algo, sem de fato “ver” (“visto”): “pensamento roubado”. Essa sugestão também vem de certas aprendizagens com meus amigos Inga, que atribuem grande importância ao trabalho de “semear”, ou seja, tornar o mundo cada vez mais carregado de sementes que, em sua língua, têm sua própria perspectiva: são “olhos” (muyu – uma palavra para olho e semente, em um registro poético) que veem, pulsam, brotam, enraízam-se, nutrem e perpetuam vidas (Lotierzo, 2019, 2020). Diante dos quadros de mandiocas, pergunto, afinal, se o artista teria encontrado uma maneira de buscá-las longe, de seguir suas pistas e as cultivar antes que pudessem virar armadilhas, cuidando de semeá-las da forma adequada e produzir crescimento. Não há uma resposta para essa pergunta. Mas armadilhas, afinal, são para quem nelas cai.

Curadoria e outras armadilhas

Mencionei anteriormente que a antropologia (em aliança com a biologia) influenciou, de alguma maneira, a curadoria de exposições de Abel Rodríguez. Suspeito que isso tenha ganhado força por conta das relações que mediaram a existência e circulação dessas “obras” – boa parte das quais, composta no âmbito de projetos da fundação Tropenbos, sob coordenação

do biólogo Carlos Rodríguez e da antropóloga María Clara van der Hammen, em torno dos conhecimentos tradicionais e do manejo da floresta amazônica pelas comunidades indígenas. Apesar dessas relações estarem presentes nas mediações que vão acompanhando o trânsito de Abel e suas composições por diferentes lugares, é importante notar uma seleção feita por curadores e galerias, além de jornalistas e outros agentes, de alguns aspectos presentes nos textos e declarações de Carlos Rodríguez, María Clara van der Hammen e do próprio Abel Rodríguez. Nesse sentido, uma primeira observação a fazer é sobre como um recorte de elementos extraídos de outros contextos de produção de conhecimento – acadêmicos, de organizações da sociedade civil, do ativismo ambiental – passa a compor os critérios de validação artística utilizados pelas galerias, como no caso, em meu entendimento, da exposição *Iimitya*. Essa observação abre espaço para mais algumas considerações sobre as armadilhas – iniciais, diga-se de passagem, visto que não desenvolvi pesquisa junto a esses agentes, embora tenha visto algumas exposições com obras de Abel e lido textos sobre o artista. Nesse sentido, uma pergunta de fundo seria em que medida a presença de armadilhas em exposições, de alguma maneira, pode tornar a galeria uma zona de indeterminação, acenando para um novo território de existência e/ou pensamento – ou seja, em que medida esses artefatos podem operar “sínteses disjuntivas” (Deleuze; Guattari, 2010; David-Ménard, 2007), com efeitos não inicialmente vislumbrados/vislumbráveis por curadores e outros mediadores.

Além da presença da Tropenbos como uma figura importante, tanto como mediadora, quanto como detentora de obras (inclusive, da armadilha para peixes), é interessante mencionar o trabalho de Paulo Maia como colaborador, junto ao curador Rodrigo Moura, no pavilhão “Estado Oculto”, do 43º Salón (inter)Nacional de Artistas – um dos marcos, como sugeri acima, da inserção de Abel como artista, onde foram expostos, em salas diferentes, um conjunto de desenhos e o cesto-armadilha. Passo a um

breve comentário, de caráter especulativo, sobre essas duas mediações, cuja intenção é evidenciar que, através desses agentes, certas disjunções talvez possam acabar de certa maneira abrindo espaço para sínteses (será que estarão carregadas de uma potência criativa?), cujos efeitos se tornam passíveis de ser acompanhados por antropólogos em trabalhos futuros e, quem sabe, inspirar propostas curatoriais.

Carlos Rodríguez assina “El nombrador de las plantas: la botanica amazónica desde el saber indígena”, um dos textos de apresentação da exposição *Historia Natural y Política. Conocimientos y Representaciones de la Naturaleza Americana*, realizada na Biblioteca Luis Ángel Arango, com caráter mais educativo e de difusão científica. Essa exposição teve curadoria do historiador Mauricio Nieto Olarte e visou discutir as relações entre colonialismo e conhecimento. Nesse texto e no artigo “Hablar con las plantas: conocimiento tradicional en la obra de Abel Rodríguez”, assinado por ele e van der Hammen, estão alguns elementos que vão figurar outra vez em sucessivas exposições, assim como em “Name and Draw: An Exploration of Communicating Traditional Knowledge in the Work of Abel Rodríguez”, que assinam junto com Abel. O artista é apresentado por eles como “o nomeador das plantas” – um reconhecimento duplo, pela gente de centro e, como explica o primeiro texto (Rodríguez, 2008), pela equipe da Tropenbos, que o via como:

o único que respondia de maneira consistente as perguntas sobre os nomes e características das árvores ou sistemas classificatórios locais, para fazer as equivalências com a taxonomia e sistemática botânica ocidental. A partir de sua própria visão, dom Abel nomeia, com nomes locais, mais de 300 espécies arbóreas e cipós associados.

Entre vários aspectos importantes desses textos, uma informação relevante para a antropologia – e valorizada pelos autores –, diz respeito aos tipos de sabedores e modos de aprendizagem e transmissão de conhecimento, passando pelas relações de parentesco e pela possibilidade de “fazer” certos

artefatos, do ponto de vista da gente de centro. Para os sabedores com quem a Tropenbos trabalhou, por exemplo, não haveria um caminho de transmissão de conhecimento adequado, se os mais jovens não estivessem dispostos a receber a formação “tradicional”. Existia também uma preocupação em encontrar formas de transmitir o conhecimento para fora da comunidade e, frente a isso, formaram-se grupos de pesquisadores jovens, que passaram a registrar de diferentes maneiras esses saberes – gravações de áudio, vídeos, animações, documentos escritos e ilustrações, entre outros tipos. Entretanto, embora o conhecimento de Abel exija a transmissão oral, uma gravação em áudio ou vídeo não é capaz de substituí-la: para ele, isso seria “contar apenas por contar” (Rodríguez *et al.*, 2016). Além disso, o ambiente urbano não é um condutor de saberes que um conhecedor pode passar às crianças e jovens (notadamente, ao filho de Abel, Aycoobo³⁹), pois é preciso estar de corpo presente nos lugares das plantas, encontrar-se com seus donos e outros seres que vivem ali e contar as histórias em certos locais e horas específicas.

Desenhar as árvores foi a solução encontrada por Abel e pela Tropenbos para essa transmissão. A organização ambiental carecia de informação textual e verbal, de modo que as “ilustrações das árvores como eixo de documentação” (Rodríguez, 2008) feitas por Abel acompanham anotações sobre as espécies e, em certas ocasiões, envolvem a gravação de histórias, contos ou mitos associados às plantas⁴⁰. Mas a importância dos desenhos, para Abel, não passa apenas pela representação de traços morfológicos das plantas – quando ele desenhava um cipó trançado, por exemplo,

era óbvio que o que ele pintava era um ser vivo em crescimento, refletindo a maneira com que a planta se sustentava na árvore (...) Esses primeiros desenhos, de memória, pareciam refletir o que alguns estudos antropológicos da cultura amazônica chamaram de *perspectivismo*. (Rodríguez *et al.*, 2016, grifo dos autores)

Esse tipo de questão não é trazido para a mostra *limitya* e outros espaços, que absorvem parcialmente informações científicas, ao citar, por

exemplo, o “treinamento” xamânico de Abel desde a infância, envolvendo dietas e restrições sexuais na juventude (e também, como mostra o artigo “Name and Draw”, a capacidade de escutar os maiores, saber nomear, recitar e cantar curações com plantas e outros procedimentos).

Assim, deixo sugerido um possível desencontro entre uma percepção anterior, na qual o conhecimento é inseparável do corpo do conhecedor (para um exemplo desse tipo de relação de saber, ver Coelho de Souza, 2014)⁴¹ - com sua transmissão exigindo a presença de certas pessoas (em respeito das relações de parentesco), em locais específicos -, e uma apresentação posterior de Abel, em certos espaços curatoriais, como um indivíduo que teria aprendido praticamente sozinho a conhecer as plantas, através de um esforço ascético, assim como uma insinuação de fundo de que tal conhecimento é apropriável - uma extração. O que torna a questão dos modos de conhecimento fundamental, nesse caso, é que o convite a desenhar é feito a Abel como maneira de possibilitar a transmissão desse conhecimento à equipe da Tropenbos e às gerações mais jovens - o que talvez pudesse ser visto como uma “ex-corporação” (Coelho de Souza, 2014): uma condição para que “nossa” ciência reconheça esses saberes como “conhecimento tradicional” e, nesse caso, também para que esses desenhos possam circular como “objetos” artísticos. Esse aspecto convida a reflexões futuras que possam levar adiante a sugestão de uma existência “ex-corporada” dos desenhos (até aqui, apenas uma suposição), de seus efeitos nos caminhos de Abel (a possibilidade de movimentação e alcance relacional que seu corpo-conhecimento lhe dá) e das relações entre a “sobrevivência” e uma capacidade do sabedor de “tirar figuras”. Outro problema que merece atenção é que as percepções de “natureza” mobilizadas nessas transações podem estar em conflito.

Nessas reflexões iniciais, procuro apenas apontar que esses temas, estando presentes no trabalho de Carlos Rodríguez, María Clara van der Hammen e da Tropenbos, tornam-se ausentes em exposições como Iimitya, por exemplo - que parece partir de um entendimento no qual as plantas

(e a “natureza”) são tópicos central na arte colombiana, expressa por José Roca, como uma estética que se vale dos vegetais como veículo para abordar outros temas (o conflito, por exemplo; as relações narcotizadas entre a Colômbia e os Estados Unidos), ou como representação capaz de acentuar engajamentos com a questão ambiental, levando adiante uma imagem, em certa medida, objetificada do “meio ambiente” como um “dado” científico ou fonte de recursos. Já os desenhos de Abel provocam interferências, de alguma maneira, nessas concepções.

Não se pode perder de vista que um conceito explicado pelo próprio Abel Rodríguez - *Iimitya* -, é usado como título da mostra, de modo um tanto enigmático: essa palavra diz respeito, justamente, a um modo de conhecimento particular (“por todos os caminhos, chega-se ao mesmo saber, que é o começo de todos os caminhos”) e não parece corresponder a uma extração de conhecimento a partir do/sobre o “ambiente”, visto que o saber estaria implicado em um movimento do conhecedor entre/com seres e por lugares que o compõem como um corpo-saber. Mas não deixa de ser interessante pensar que, ao ser incorporado pela galeria, esse conceito também ganha capacidades de alçar outros voos criativos, em particular, pelo confronto com o movimento de transação econômica e capitalização de obras de arte. Nesse sentido, ao comentar outra exposição do artista⁴², o antropólogo Paolo Fortis (2020) nota o seguinte: “Como ele [Abel] sugere, somos nós que estamos acostumados a olhar para imagens valorizando sua materialidade e valor monetário. Para ele, imagens são ‘palavras de poder’, uma forma de conhecimento que acarreta uma experiência de aprendizagem ao longo da vida” - e interessa aqui perceber que uma incompatibilidade entre um “valor-luxo” dos desenhos e suas capacidades de transmitir conhecimento também se torna perceptível, quando a galeria se utiliza dessa frase.

O caráter especulativo de minhas considerações não permite uma apreciação em maior detalhe desses desencontros e seus efeitos. Entretanto, gostaria de esboçar um pensamento sobre eventuais capacidades do trabalho

de curadoria, de modo mais abrangente para multiplicar disjunções e ocasionar sínteses criativas. É verdade que essa potência está presente, mesmo quando a curadoria possa ter “incorporado” de modo automático a presença de uma armadilha, seja como convenção aprendida, seja por reflexo de curadorias anteriores (esclareço: não acompanhei o contexto de organização da mostra *Imitya*, de modo que não posso afirmar que esse tenha sido o caso aqui). Mas ela pode impulsionar um jogo de disjunções deliberadamente, ativando uma reação desestabilizadora em cadeia, compor instabilidade com obras, ou entre obras.

Essa parece ter sido uma proposta de Rodrigo Moura para o pavilhão “Estado Oculto”, elaborada em colaboração com o antropólogo Paulo Maia e materializada no uso combinado de uma grande variedade de armadilhas. Um primeiro aspecto a destacar sobre esse exemplo é a inspiração no cinema indígena, especificamente, através dos filmes *Tatakox* (Isael Maxakali, 2007) e *Tatakox Vila Nova* (obra coletiva, 2009) – duas produções maxakali, a segunda, uma resposta à primeira. Nesse sentido, a exposição nasce, digamos assim, a partir de uma matriz da criatividade indígena, que é tomada como um convite à “justaposição, transformação e a colocar as coisas em perspectiva” (Moura, 2015: 92), uma “fricção” entre “territórios” que respondem um ao outro.

Uma lista de algumas “armadilhas” expostas é citada por Moura, no catálogo do Saló⁴³, entre as quais destaco *Armadilhas Indígenas*, mostra curada por Bené Fonteles em 1990 – que fez com que Moura, em “Estado Oculto”, quisesse compor uma “exposição coletiva dentro de uma exposição” (Moura, 2015: 100); as Cerâmicas Alzate – artefatos pré-colombianos falsificados, que circularam no século XIX para atender à demanda de um público colecionista de peças arqueológicas –; peças indígenas “em transformação”, a fim de evitar a atribuição de um caráter “genuíno”; a obra *Homenagem a Manuel Quintín Lame*, de Antonio Caro (uma reprodução proposital da assinatura dessa liderança indígena pelo artista

branco), e um desenho, mais protótipos de aço, de Cildo Meireles, que concebem uma armadilha para furar pneus de caminhões de madeireiros em territórios indígenas. Os artistas indígenas Isael Maxakali e Mauricio Yekuana estiveram presentes nessa mostra, onde armadilhas indígenas e não-indígenas são, afinal, deliberadamente montadas juntas, de modo a criar um jogo perspectivo entre respostas e contra-respostas, entre arte moderna, arte contemporânea, artes indígenas, antropologia, arqueologia e assim por diante. Nessa composição, insere-se a mesma armadilha para peixes que, depois, foi levada a *limitya*.

Evidentemente, uma mostra “individual” no ambiente de uma galeria comercial não pode ser comparada a um salão artístico, com possibilidades curatoriais distintas. Dessa maneira, tal referência visa apenas reforçar o papel fronteiro das armadilhas nas artes, na antropologia e nos variados contextos em que elas são postas em ação, assim como a co-participação da antropologia e da curadoria na montagem desses (e outros) dispositivos. Seria, afinal, importante ampliar esse tipo de reflexão, a fim de incorporar também propostas e exposições montadas por curadores indígenas⁴⁴ – o que foge ao alcance destas considerações iniciais.

O trajeto que percorri começou em um encontro com Uaira Uaua e sua perspectiva sobre os desenhos de Abel e, a partir de então, caminhou para uma conversa sobre como a antropologia está, de alguma maneira, presente nas exposições deste artista. Através desse percurso, quis apenas remontar a um instante-movimento entre duas pedras visionárias que sonhem acender uma pequena faísca e provoquem um curto-circuito, abrindo caminho para a vida escapar. Com isso, há um desejo de que a antropologia possa seguir buscando alianças para montar e desmontar armadilhas. Talvez assim, possamos contribuir para desativar – ainda que momentaneamente – alguns mecanismos que nos aprisionam no valor-luxo e no Tempo dos Pensamentos Roubados.

Referências

- ANDRADE, J. *O Peixe*. Cargo Collective, 2016. Disponível em: <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-peixe>. Acesso em: 19 set. 2023.
- BERGER, J. John Berger, life drawing. In: SAVAGE, J. *Berger on drawing*. London: Occasional Press, 2007, p. 1-10.
- BIENAL. *Abel Rodríguez*. 34ª Bienal, 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7345>. Acesso em: 19 set. 2023.
- CASEMENT, R. *Libro Azul Británico, Informes de Roger Casement y Otras Cartas Sobre las Atrocidades en el Putumayo*. Lima: IWGIA-CAAAP, 2011.
- _____. *El Libro Rojo del Putumayo*. Bogotá: Editorial Salvaje, 2016.
- COELHO DE SOUZA, M. Conhecimento indígena e seus conhecedores: uma ciência duas vezes concreta. In: CARNEIRO DA CUNHA, M.; CESARINO, P. de N. (orgs.). *Políticas culturais e povos indígenas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- DAVID-MÉNARD, M. Repetir e inventar segundo Deleuze e segundo Freud. *Discurso*, 36, p. 19-36, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DEMARCHI, A. Armadilhas, quimeras e caminhos: três abordagens da arte na antropologia contemporânea. *Espaço Ameríndio*, v. 3, n. 2, p. 177-199, 2009.
- ESBELL, J. A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas. *Galeria Jaider Esbell*, 9 jul. 2020.
- _____.; ALVES, C. et al. *Moquéem_Surari: arte indígena contemporânea*. São Paulo: MAM, 2021.
- FLORA. *Iimitya, Abel Rodríguez*. Flora Ars+Natura, 2016. Disponível em: <http://arteflora.org/exposiciones/iimitya-abel-rodriguez/>. Acesso em: 19 set. 2023.
- FORTIS, P. Abel Rodriguez – BALTIC exhibition. *BALTIC+*, 2020. Disponível em: <http://balticplus.uk/baltic-podcast-dr-paolo-fortis-explores-abel-rodriguez-exhibition-transcript-c33880/>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- GARCIA, M. I. Abel Rodríguez, el artista de la selva. *Revista 5 Sentidos*, 19 jan. 2021. Disponível em: <https://segurossura.com/co/blog/revista-5-sentidos/abel-rodriguez-el-artista-de-la-selva/>. Acesso em: 19 set. 2023.
- GELL, A. The Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of Material Culture*, v. 1, n. 1, p. 15-38, 1996.
- _____. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- HAGE, G. Critical Anthropology as a Permanent State of First Contact. Theorizing the Contemporary. *Fieldsights*, 13 jan. 2014. Disponível em: <https://culanth.org/fieldsights/critical-anthropology-as-a-permanent-state-of-first-contact>.
- HOCKNEY, D. *Secret knowledge*. Rediscovering the techniques of the old masters. London: Thames & Hudson, 2019.

INGOLD, T. *Making: Anthropology, Archeology, Art and Architecture*. London: Routledge, 2013.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida. Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, v. 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

JACANAMIJOY CHASOY, E.; BASTIDAS JACANAMIJOY, L. Estudio sobre el Simbolismo en las Manifestaciones Artísticas Visuales de la Comunidad Indígena Inga de Santiago, Putumayo. *Revista Educación y Pedagogía*, v. XIX, n. 49, 2007.

JACANAMIJOY TISOY, B. *El Chumbe Inga: una Forma Artística de Percepción del Mundo*. Informe final – Beca de Creación VIII Convocatoria ColCultura. Bogotá: ColCultura, 1998.

_____. *El Chumbe Inga: una Forma Artística de Percepción del Mundo*. Bogotá: o autor, 2017.

_____. Kaugsay Suyu Yuyay: Lugar, Vivir, Pensar. Conceptos de la tradición inga sobre el territorio. In: MONTAÑEZ, G. (ed.). *Espacio y Territorios: Razón, Pasión e Imaginarios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2001.

_____. Etnia Inga. In: BERMÚDEZ GUERRERO, O. M.; MAYORGA RODRÍGUEZ, M. L. et al. (orgs.). *El Diálogo de Saberes y la Educación Ambiental*. Bogotá: Universidad Nacional, 2005, p. 51-80.

_____. Pensadores de Tierra y Agua: el Arte de Tejer la Vida y Contar Historias. In: MIGNOLO, W.; GÓMEZ, P. P. (eds.). *Estéticas y Opción Decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012, p. 253.

_____. El Arte de Contar y Pintar la Propia Historia. *Mundo Amazónico*, v. 5, n. 1, p. 211-219, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/45798>. Acesso em: 19 set. 2023.

KOWII ALTA, N. M. *El concepto sumakruray: una categoría que permite definir y analizar las funciones que tiene el arte para el pueblo Kichwa-Otavalo*. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais), Quito – Universidade Andina Simón Bolívar, 2016.

LAGOS, O. *Arana, rey del caucho: Terror y atrocidades en el Alto Amazonas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.

LAGROU, E. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. *Ilha*, v. 5, n. 2, dez. 2003, p. 93-113.

_____. A arte do outro no surrealismo e hoje. *Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, p. 217-230, 2008.

_____. Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: SEVERI, C.; LAGROU, E. (orgs.). *Quimeras em Diálogo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 67-110.

LOTIERZO, T. *Erosão num pedaço de papel*. Tese (doutorado em Antropologia Social), Brasília – Universidade de Brasília, 2019.

_____. Dos corpos, a terra: notas sobre a criatividade no trabalho de Rosa Tisoy. In: DAL BÓ, T. L.; LOTIERZO, T.; MAINARDI, C. (orgs.). *Processos e efeitos da produção de*

conhecimentos com populações indígenas: algumas contribuições. Goiânia: Imprensa Universitária, 2020, p. 140-188.

_____. Amarrar ressonâncias: considerações sobre desenho e antropologia. *Revista de Antropologia*, v. 65 n. 2: e197963, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/197963>. Acesso em: 19 set. 2023.

MOJOMBOY CUATINDOY, Á. *Simbología del Arte Inga - Chumbi* (Fajas de 67 Passos), 2015. Disponível em: <http://makiwaruraskakuna.blogspot.com>. Consulta em: 17 out. 2023.

MOURA, R “Estado Oculto”: movimiento de indigenización en el circuito del arte contemporâneo. *Catálogo del 43º Salón Nacional de Artistas*, Catálogo de saberes parte 1, p. 90-104, 2015. Disponível em: https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/cat_logo_de_saberes-q. Acesso em: 4 abr. 2024.

NICOLÁS GÓMEZ, P. 2018. Interser y ecología en el Árbol de la abundancia de Abel Rodríguez. *Cuadernos de Curaduría*, n. 14, p. 161-181. Disponível em: <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/cuadernos-decuraduria/Paginas/cuadernos-de-curaduria-14.aspx>. Acesso em: 4 abr. 2024.

ROCA, J. (ed.). FLORAE (Movimientos: Sierra Nevada). *FLORA Ars+Natura*, set. 2020. Disponível em: <http://arteflora.org/publicaciones/revista-florae-5/>. Acesso em: 19 set. 2023.

_____. El fenómeno Jacanamijoy. *El Tiempo*, 23 nov. 1999a. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-947705>. Acesso em: 4 abr. 2024.

_____. El fenómeno Jacanamijoy. *Columna de Arena*, n. 18, 29 nov. 1999b. Disponível em: <http://universes-in-universe.de/columna/col18/col18.htm>. Acesso em: 4 abr. 2024.

RODRÍGUEZ, A. Así Es Como se Empezó a Enseñar, a Sacar la Figura de lo que se Conoce. *Mundo Amazónico*, v. 5, p. 285-295, 2014.

_____. *Las plantas cultivadas por la gente de centro em la Amazonia colombiana*. Proyecto Putumayo Tres Fronteras del Programa Trinacional. Bogotá: Tropenbos Internacional Colombia, 2013.

_____ *et al.* Name and Draw: An Exploration of Communicating Traditional Knowledge in the Work of Abel Rodríguez. *Humanities Futures*, Duke University, 2016. Disponível em: <https://humanitiesfutures.org/papers/name-and-draw-an-exploration-of-communicating-traditional-knowledge-in-the-work-of-abel-rodriguez/>. Acesso em: 4 abr. 2024.

RODRÍGUEZ F., C. A. El nombrador de las plantas: la botanica amazónica desde el saber indígena. *Historia natural y política*. Bogotá: Banco de la República, 2008. Disponível em: <https://www.banrepcultural.org/historia-natural-politica/np-intro.html>. Acesso em: 4 abr. 2024.

RODRÍGUEZ, C. *et al.* Hablar con las plantas: conocimiento tradicional en la obra de Abel Rodríguez. In: SÁEZ DE IBARRA, María Belen (curadora). *Selva Cosmopolítica*. Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, 2014. Disponível em:

- <https://issuu.com/dpc-unal/docs/selva-cosmopolitica>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- ROJAS-SOTELO, M. De Raíz, Extracciones y Apropiaciones. *Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora*, v. 2, n. 2, p. 15-32, 2016.
- ROSAURO, E. Ecologías políticas: Extractivismo, sojización y deforestación en la cultura visual del siglo XXI. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 2, n. 2, p. 33-52, 2018.
- STRAHERN, M. The Ethnographic Effect, parts I and II. In: STRATHERN, Marilyn. *Property, Substance and Effect*. Anthropological Essays on Persons and Things. London: The Athlone Press, 1999.
- TAUSSIG, M. Culture of Terror-Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture. *Comparative Studies in Society and History*, v. 26, n. 3, p. 467-497, 1984.
- _____. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: Chicago University Press, 1987.
- _____. *I swear I saw this*. Drawing in fieldwork notebooks, namely my own. Chicago, The University of Chicago Press, 2011.
- TROPENBOS. *Abel Rodríguez and his Inventory of Plants*. Local Research Programme, Tropenbos International. Disponível em: <https://www.tropenbos.org/news/local+research+programme:+abel+rodr%C3%ADguez+and+his+inventory+of+plants>. Acesso em: 19 set. 2023.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. Images of Nature and Society in Amazonian Ethnology. *Annual Review of Anthropology*, n.25, p. 179-200, 1996a.
- _____. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996b.
- _____. O Nativo Relativo. *Mana*, v. 1. n. 8, p. 113-148, 2002a.
- _____. Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies. *Common Knowledge*, v. 10, n. 3, p. 463-484, 2004a.
- _____. "Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation". *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004b.
- _____. A Floresta de Cristal: Notas sobre a Ontologia dos Espíritos Amazônicos. *Cadernos de Campo*, v. 14, n. 15, p. 319-338, 2007.
- _____. *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*. Londres: Hau Books, 2012.
- WEINER *et al.* Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, T. (ed). *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge, 1996, pp. 251-293.

Notas

- * Doutora em Antropologia, Universidade de Brasília. Este artigo é parte de minha pesquisa de pós-doutorado no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, com supervisão de Sylvia Caiuby Novaes e financiamento da Fapesp (processo nº 2020/13.113-1). E-mail: tatianalotierzo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6675-3601>.
- 1 *limitya*, Abel Rodríguez. Bogotá, *Flora Ars+Natura*, 17 mar-24 jun. 2016. Também fui à exposição com Kindi Lljatu, em outra ocasião.
 - 2 Todas as citações a textos em língua estrangeira foram traduzidas, livremente, por mim.
 - 3 Para mais informações biográficas, ver: (Jacanamijoy Tisoy, 1998; 2001; 2005; 2012; 2014; 2017); (Lotierzo, 2019).
 - 4 Bebida que leva um cipó do gênero *Banisteriopsis* como um de seus componentes. No Brasil, é mais conhecida como Ayahuasca. Taita Antonio é um dos assinantes da Declaração do Encontro de Taitas na Amazônia Colombiana (1999), que criou a União de Médicos Yageceros da Colômbia (Umiyac, por sua sigla em espanhol).
 - 5 *Gaultheria insipida*, conhecida como “o yagé do frio”, pois vem do páramo, no Alto Putumayo.
 - 6 Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a indústria da borracha foi responsável pelo genocídio de cerca de 30 mil pessoas às margens do rio Putumayo, no Peru e na Colômbia. A empresa responsável, *Peruvian Amazon Company* (Casa Arana), por trás da captura e escravização dos indígenas, começou a ser denunciada em 1907. Em 1912, foi publicado o relatório conhecido como “livro azul” e, em 1913, o “livro vermelho” do Putumayo, que documentaram, em entrevistas e fotos, o genocídio (Casement, 2011; 2016). Após esse ciclo inicial, a indústria da borracha continuou ativa e não deixou de explorar o trabalho de pessoas indígenas escravizadas. Ver também: (Taussig, 1984; 1987; Lagos, 2005).
 - 7 Ver também: (García, 2021). Conforme esta autora, Abel teve uma primeira formação em desenho na escola capuchinha – à qual não atribui maior importância. Rodríguez *et al.* (2014) afirmam que Abel havia parado de desenhar depois desse período na escola capuchinha, só voltando quando começou a desenhar para a Tropenbos.
 - 8 Mauricio Nieto Olarte. *Historia Natural y Política*. Conocimientos y Representaciones de la Naturaleza Americana, 9 set. 2008-12 jan. 2009. Disponível em: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/historia-natural-y-politica>.
 - 9 43° Salón Nacional de Artistas, Catálogo de saberes parte 1. Disponível em: https://issuu.com/artesvisualesmicultura/docs/cat__logo_de_saberes-q. Acesso em: mar. 2024.
 - 10 Maior é a palavra usada pelos inga – e um termo corrente na Colômbia – para se referir às pessoas mais velhas. Mas para os inga, também tem o sentido de alguém que sustenta uma grande quantidade de relações, porque caminhou muito pela terra; uma pessoa que cresceu (em termos de alcance relacional) ao fazer outras pessoas crescerem (fazer corpos, em atos de cuidados e alimentação, mas também de outras relações).
 - 11 Desde 2020, Benjamín tem dividido seu tempo entre a Sierra Nevada de Santa Marta e Bogotá.
 - 12 Naquele ano, a Holanda – grande parceiro comercial da Colômbia – foi homenageada como país convidado e a Feira teve por título “Hola Holanda”. Na FILBO, o país convidado assume o papel de anfitrião do principal pavilhão.

- 13 O antropólogo participou de um programa chamado *Movimientos*, que previa uma saída de campo à Sierra Nevada de Santa Marta (onde vivem diversos povos indígenas, como os Arhuaco e os Wayuu) e uma residência artística na sede da *FLORA*, em Bogotá, finalizadas por uma exposição coletiva. Devido à pandemia de Covid-19, só a primeira etapa foi concluída. A experiência foi registrada em uma edição da revista *FLORÆ* 5 (Roca, 2020).
- 14 Inclusive, por uma certa percepção inicial de Roca, em reflexo a outras opiniões então circulantes no meio artístico colombiano, de que o reconhecimento de Carlos Jacanamijoy teria acontecido por razões políticas, ligadas à agenda multicultural (ver, sobre isso, crítica publicada em 1999, no jornal *El Tiempo*, acompanhada dos comentários de leitores e reproduzida no site de Roca, na *Columna de Arena*: Roca, 1999a; Roca, 1999b). Note-se que a recepção do trabalho dos artistas indígenas no país, a partir dos anos 1990, foi marcada pela tentativa de buscar e definir uma autenticidade do olhar indígena que, não raro, vinha acompanhada de um comentário sobre a proximidade maior ou menor do artista com “a floresta” e modos de vida “tradicionais”. Nesses parâmetros, ter formação acadêmica podia ser menos valorizado do que ser um autodidata.
- 15 Devido aos deslocamentos forçados pela violência, ao ser incorporado à gente de centro, o abuelo e outros Nonuya foram criados com os Muinane.
- 16 Não houve catálogo da exposição, mas algumas fotos e o texto da curadoria ficaram disponíveis na página da galeria, na internet (limitya, Abel Rodríguez. Disponível em: <http://arteflora.org/exposiciones/iimitya-abel-rodriguez/>). Não foi possível obter informações sobre eventuais vendas de obras. Porém essa mostra teve um caráter de pautar tendências para as artes visuais, digamos, do que de vendas.
- 17 A mesma tônica está presente no texto curatorial da 34ª Bienal de São Paulo sobre a obra de Abel, escrito cinco anos depois: “a maioria das obras de don Abel constitui um retrato fiel, preciso e potencialmente interminável da floresta, isto é, de um ecossistema onde cada elemento está em relação inseparável com tudo o que o rodeia” (Bienal, 2021). Conteúdos semelhantes ganham relevo em outras exposições desse artista.
- 18 O artista, aliás, usa uma gama variada de materiais, que inclui lápis de cor e caneta hidrocor.
- 19 Fernando Arias. *Abel*. 16 min. 45 segs., 2014. Disponível em: <http://balticplus.uk/abel-the-film-by-fernando-arias-c33796/>. Acesso em: 21 set. 2023.
- 20 *Heteropsis fluxuosa*, na botânica; em português, cipó Titica.
- 21 Além disso, as crianças pequenas usam chumbes do nascimento até, aproximadamente, aos quatro anos, e os taitas amarram as faixas, tanto em torno do ventre, quanto ao redor da cabeça e nos pulsos (Lotierzo, 2019, 2020).
- 22 Uaira Uaua registrou inicialmente 37 desenhos, abrindo caminho para que, depois, outras pessoas pudessem seguir difundindo esse saber. Em tempos recentes, Ángel Mojomboy Cuatindoy (2015), professor de cultura inga de Uaira/San Andrés, encontrou mais um desenho, *Añango* (Formiga). Ver também Jacanamijoy Chasoy; Bastidas Jacanamijoy, 2007.
- 23 Não há palavra inga para “arte”. Aprendi com Benjamín e com a artista Tirsa Chindoy Chasoy a expressão *suma rurar* (bom/bonito fazer), aplicável a tudo o que uma pessoa faz bem. O termo também é usado pela artista kichwa Manai Kowii (Kowii, 2016).
- 24 Berger (2007), Taussig (2011) e Ingold (2013) consideram que o desenho “envolve o tempo”, referindo-se, grosso modo, à duração do processo de realização de um desenho como um tempo para ver e refletir

- sobre o que se vê, um tempo do fazer. Já com meus amigos inga, aprendi que há tempos variados, de diversos seres, envolvidos no desenho e, assim, diferentes seres que se encontram e desenharam juntos. Cf. também: (Lotierzo, 2022).
- 25 Isso confere um sentido diferente à ideia de que a foto “se tira” e um desenho “se faz” (Berger, 2007; Taussig, 2011; Ingold, 2013), indicando uma discussão sugestiva a ser realizada sobre essas formas expressivas.
- 26 Faço aqui uma associação livre com a “grafia-desenho” que Conceição Evaristo (2020) aprendeu de sua mãe. Era o desenho do sol que ela fazia com o corpo todo, no chão de terra, empunhando um graveto, e que sustentava uma série de relações – as necessidades e urgências dos corpos, crianças e uma comunidade ao redor e além: se chovesse, as lavadeiras deixariam de receber as garantias da sobrevivência.
- 27 Sobre as implicações do termo “beleza” em contextos não-Ocidentais, ver Weiner *et al.* (1996).
- 28 Os monitores das exposições na *FLORA* costumam ser estagiários que fazem trabalho voluntário na galeria e nem sempre estão presentes. Eles são orientados pela curadoria sobre suas funções. A visitação do público é espontânea e em algumas mostras, monitores ficam presentes para ajudar a “situar” questões e até abordar os visitantes.
- 29 A maioria desses desenhos tem formato em torno de 50 x 70cm, mas alguns são maiores – caso de *Árbol de la vida y la abundancia* (2018), de 150cm x 150cm. Sobre essa tela, ver Nicolás Gómez (2018).
- 30 Destaco o uso de um argumento similar por David Hockney (2019), ao comentar seu experimento em duas foto-montagens de polaroides coladas, em relação a obras como *Ghent Altarpiece* (1432), de Jan Van Eyck, e uma natividade de Hugo van der Goes (c. 1473-1480). Segundo Hockney (2019: 94, tradução livre), nesse tipo de composição, “(...) um sentido conjunto de proximidade a tudo e, ao mesmo tempo, de profundidade pode ser conseguido. Pontos de vista múltiplos [pelo menos, um em cada fragmento] criam um espaço muito maior do que pode ser conseguido por um”. Sobre a coexistência de diferentes noções de perspectiva no Renascimento, ver Hage (2014), entre outros autores.
- 31 O termo é emprestado de Kindi Lljatu, para quem o desenho dá uma forma de ver que limita e outra que “deslimita” – define espaços dentro e fora das linhas de contorno.
- 32 Lagrou (2003; 2013) e Demarchi (2009), a seu turno, articulam tal noção ao conceito de “quimera”, proposto por Severi (2007).
- 33 Descontadas as incursões dos modernismos artístico e antropológico que cunham, entre outras coisas, o termo “arte primitiva” e propagam o interesse do ocidente por esse tipo de trabalho. Cf., p. ex.: Lagrou (2008).
- 34 Sobre essa abordagem, Ingold (2012) tece uma crítica com a qual tendo a concordar, elaborada a partir de leituras de Paul Klee e Gilles Deleuze. Conforme Ingold, Gell parte de um modelo hilemórfico para elaborar a noção de agência, ou seja, de um modelo que separa forma (*hyle*) e matéria (*morphé*). Por isso, foca suas atenções no produto final e deixa de perceber os processos de formação e fluxos de transformação que percorrem as coisas – suas vidas próprias, em suma, que correm na interpenetração e mistura com outras coisas. Ingold argumenta que a agência da arte de Gell pressupõe um mundo de formas acabadas e animadas por humanos. Se é importante mencionar essa crítica, gostaria nessas páginas de apontar para outros aspectos da discussão em torno do legado de Gell – notadamente, o uso de armadilhas por artistas contemporâneos e suas implicações. Nesse sentido, considero importante ampliar essa leitura, pensando em armadilhas em que múltiplas agências atuam conjuntamente, sendo a humana apenas uma delas.

- 35 Uma maneira de desenhar, que aprendi com Benjamín, é a quilca, um tipo de desenho que pode libertar e curar (Lotierzo, 2022).
- 36 Por exemplo, na instalação *Cosmotarrafas con Cosmotarrayas* – da Série *A Gente do Rio/Be Dammed*, de Carolina Caycedo, exposta na 32ª Bienal de São Paulo, *Incerteza Viva*, em 2016.
- 37 *Incerteza Viva* – 32ª Bienal de São Paulo, Bogotá, Mambo, 29 de julho a 1º de outubro de 2017.
- 38 Especificamente, Strathern utiliza o exemplo dos afrescos que decoram o castelo quatrocentista dos senhores Gonzaga, em Mântua, na Itália. Nesse caso, ela está interessada em evidenciar que a presença de alguém no interior do castelo torna tal pessoa parte integrante da obra – que se completa por meio dessa presença. Já um crítico de arte que vá falar sobre os afrescos não pode transmitir essa completude implicada na presença; recai no problema de oferecer (mais) uma interpretação (*in absentia*, na ausência) para eles. Como se sabe, essas considerações fundamentam sua discussão sobre a descrição etnográfica. Neste artigo, interessa-me pensar em que medida uma obra pode dar as duas coisas, completude e interpretação, a depender da perspectiva-corpo que a acesse – o que, aliás, também pode contribuir para a discussão sobre armadilhas.
- 39 De nome “ocidental” Wilson Rodríguez. Mais recentemente, Aycoobo passou a expor obras de arte.
- 40 Também a publicação de artigos e textos se fez necessária. Ver, p. ex.: Rodríguez (2013).
- 41 Embora ela esteja escrevendo sobre o conhecimento e os conhecedores Kisêdje, considero importante refletir a partir da pergunta deixada por Coelho de Souza (2014: 212): “Qual o efeito de desacoplar as pessoas e o que elas sabem, de modo que esse conhecimento abstraído se torne disponível para transações além do círculo de suas relações, passadas ou presentes?”.
- 42 BALTIC+, 2020. Disponível em: <http://balticplus.uk/baltic-podcast-dr-paolo-fortis-explores-abel-rodriguez-exhibition-transcript-c33880/>. Acesso em: abr. 2024.
- 43 *Catálogo del 43º Salón Nacional de Artistas, Catálogo de saberes parte 1*. Disponível em: https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/cat__logo_de_saberes-q. O texto abre com uma citação a Alfred Gell.
- 44 Nesse sentido, uma questão que poderia ser levantada diz respeito à maneira com que o artista Jaider Esbell buscou articular uma discussão sobre Arte Índigena Contemporânea (AIC) à noção de armadilha – “armadilha para armadilhas”, em suas palavras (Esbell, 2020). Agradeço aos pareceristas por apontá-la. Jaider também foi curador, na exposição Moquéem-Surarí (Esbell; Alves *et al.*, 2021), que teve assistência de curadoria da antropóloga Paula Berbert e consultoria do antropólogo Pedro de Niemeyer Cesarino.

Artigo submetido em outubro de 2023. Aprovado em março de 2024.