



UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, ARTES E CULTURA REGIONAL.

ROSELI ANATER

**PINTAR PARA NÃO ESQUECER:
As Narrativas Visuais e Oraís de Carmézia Emiliano**

BOA VISTA - RR

2014

ROSELI ANATER

**PINTAR PARA NÃO ESQUECER:
As Narrativas Visuais e Oraís de Carmézia Emiliano**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Roraima, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional.

Orientador: Professor Doutor Roberto Carlos de Andrade.

Boa Vista – RR

2014

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
Biblioteca Central Universidade Federal de Roraima

A535p Anater, Roseli.

Pintar para não esquecer: as narrativas visuais e orais de Carmézia Emiliano / Roseli Anater. -- Boa Vista, 2014.
123 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Carlos de Andrade.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Roraima, Programa de Pós-Graduação em Letras.

1 – Art Naïf. 2 – Cultura indígena. 3 – Identidade. 4 – Memória. 5 – Emiliano, Carmézia, 1960-. I - Título. II – (orientador).

CDU – 7.031.3

ROSELI ANATER

**PINTAR PARA NÃO ESQUECER:
As Narrativas Visuais e Oraís de Carmézia Emiliano**

Dissertação apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima. Área de Concentração: Literatura, Artes e Cultura Regional. Defendida em 20 de março de 2014 e aprovada pela seguinte banca examinadora:

Professor Doutor Roberto Carlos de Andrade
Orientador / Presidente da Banca / Professor do Mestrado – UFRR

Professor Doutor Augusto César Luitgards Moura Filho
Professor convidado – UnB

Professor Doutor Reginaldo Gomes de Oliveira
Membro da Banca / Professor do Mestrado – UFRR

Professora Doutora Sonia da Silva Purceno de Andrade
Suplente / Professora do Mestrado – UFRR

*A pintura recebe todas as cores; a poesia todos os estilos.
A poesia retrata vis e humildes pessoas, a pintura as descreve;
a pintura retrata ervas e flores, e delas se veste tal vez¹ a poesia.
Cresce uma e outra, e admitem ações grandiosas e excelentes,
não aborrecendo as meãs e ordinárias, passam do vale ao jardim,
deste ao mar, do mar ao seu centro, e deste passeiam a região do ar,
não deixando peixe, nem ave, e transpõem-se no mais levantado do céu.
Não há coisa corpórea que Deus criasse que se não possa
representar com cores, como se fosse verdadeira.
Pintam o nascer da aurora, o sair do sol,
o relampaguear da lua, o brilhar das estrelas.
Representam a escuridão da noite, o furor dos ventos,
o horror dos bosques, a frescura dos jardins, a clareza das águas.
Mostram os raios cintilantes dos olhos azuis e negros, a louridão dos cabelos,
o resplendor das armas, as tempestades do mar, os incêndios das cidades.
Contrafazem as cores das carnes, distingue o tresluzir dos panos ou sedas,
varia as penas das aves, dá alma quase vivente aos peixes,
expressa os suares, retrata as escumas, descreve as nuvens.
Dá forma visível aos sentidos,
e aos espíritos faz viver e morrer como lhe parece.*

(MUHANA, 2002, p.105).

¹ Os termos usados por Manuel Pires de Almeida no século XVII foram transcritos atualizados com o objetivo de não haver obstáculos nas diferenças de grafia. Uma das exceções foi o termo “tal vez” por sua duvidosa equivalência com o termo atual. (ALMEIDA, 1633 *apud* MUHANA, 2002, p.59).

Dedico este trabalho e este momento aos meus pais Maria Gema e Arnaldo que, embora distantes geograficamente, sei que estão comigo; por terem me apoiado em cada etapa dos meus estudos e por terem entendido a importância e o valor do estudo para mim. Com todo meu amor, muito obrigada!

Aos meus filhos Josmar e Guilherme, razão do meu viver e da minha luta. Obrigada por vocês existirem e por entenderem e aceitarem minhas escolhas. A vocês o meu amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Em especial à artista Carmézia Emiliano, que no início me recebeu timidamente, mas que com o tempo tornou-se uma amiga pela qual tenho imensa admiração. Caríssima Carmézia, esse trabalho é sobre você e para você e, sem sua colaboração ele não teria acontecido. Muito obrigada por tudo!

Agradeço ao Professor Dr. Roberto Carlos de Andrade, meu orientador, pelo exemplo de profissionalismo, pelos ensinamentos, por sempre ter pacientemente me ouvido, por ter apoiado e contribuído para o meu projeto de pesquisa.

Ao Professor Dr. Augusto César Luitgards Moura Filho, por sua disponibilidade, atenção e confiança desde o primeiro contato. Obrigada por ter aberto o caminho para que eu pudesse chegar até a Carmézia, pelos diálogos produtivos e especialmente por aceitar compor a banca de defesa desta dissertação; para mim é uma honra.

Ao professor Dr. Reginaldo Gomes de Oliveira, que apesar de suas inúmeras atribuições, tão gentilmente aceitou o convite para compor a banca de defesa da minha dissertação.

À professora Dra. Sonia da Silva Purceno de Andrade pelas valiosas sugestões e por ter aceitado participar da minha banca.

A todos os professores do Mestrado em Letras da UFRR, obrigada pelo aprendizado. Cada um foi especial de alguma maneira e em cada parágrafo ou capítulo desta dissertação encontro um pouco de cada um de vocês.

Aos meus colegas de turma, pelas horas compartilhadas, sejam elas de angústia por tantas dúvidas e questionamentos, sejam elas de alegria pelas pequenas vitórias conquistadas ao longo do percurso. Meu carinho e desejo de sucesso a cada um.

Às minhas amigas e meus amigos de todas as horas, sejam do Instituto Federal de Educação ou fora dele: vocês são minha família aqui em Roraima e por vocês eu tenho amor, carinho e gratidão. Aconteça o que acontecer, vocês terão sempre um lugar privilegiado no meu coração. Muito obrigada por tudo!

E, por fim, ao Erivaldo alimento uma eterna gratidão. Em especial, pelo período de dezembro de 2007 a junho de 2008: sem seu apoio e sua força naquele momento eu não estaria onde estou hoje e isso eu jamais esquecerei. Muito obrigada!

Que Deus abençoe a todos.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo realizar, por meio das obras e da trajetória de vida da artista plástica Carmézia Emiliano, um estudo e análise dos elementos identitários e culturais que compõem sua vida e seu trabalho, bem como investigar suas memórias, que são o referencial para a composição de sua obra. A artista é um exemplo de transição, de transculturação por migração, uma vez que, ao deixar sua comunidade indígena para vir para a cidade de Boa Vista, e sucessivamente conquistar o Brasil com suas obras de arte, adquire um olhar mais fecundo sobre a cultura de sua gente. Com base nas obras de Carmézia que participaram das quatro últimas Bienais de Arte Naïf do Brasil, este trabalho analisa a transição da artista do rural para o urbano, tendo como referencial teórico estudos de autores como García Canclini, Hall, Woodward e Bauman. Carmézia traz consigo a memória do seu cotidiano na maloca: a relação com os indígenas e a natureza, as lendas e mitos, as cenas de caça e pesca, o plantio, as colheitas e as festas. Essa memória impregnada em seu ser é o que constitui o cerne da “inspiração” de suas obras. Por essa razão, entender como se dá o processo de pintar lançando mão de autores como Halbwachs, Bosi, Burke, Davallon e Pêcheux, é de fundamental importância. Este trabalho consiste em uma pesquisa qualitativa que envolve um estudo de caso. As obras de Carmézia e sua história de vida, relatada por meio de entrevistas, diálogos informais, contatos diversos e analisada à luz dos teóricos citados, permitem apresentar um panorama do que é a vida e a arte dessa roraimense da etnia Macuxi.

Palavras-chave: Carmézia Emiliano. Arte *Naïf*. Cultura Indígena. Identidade. Memória.

ABSTRACT

This research aims at analyzing the identity and cultural elements that comprise Carmézia Emiliano's life and paintings, studying her works and ways of living as well as her memories, which are the reference to her works. Carmézia is an example of transition, of transculturation by way of migration, since she left her indigenous community and came to Boa Vista to conquer Brazil with her works, which makes the scope about her people's culture richer and more fertile. The analysis of her transition from rural to urban ambient was based on authors such as García Canclini, Stuart Hall, Woodward and Bauman, among others, always with reference to the artist's works which were selected to the last four Brazilian *Naïf* Art Biennials. Carmézia brings along with her the memories of her life in the indigenous dwellings, of the relationship with her indigenous fellows and with nature, myths and legends, as well as hunting, fishing, harvesting and partying. Imbued in her own identity, those themes are the basis for her work and are fundamental in understanding both the way she paints and her life; authors such as Halbwachs, Bosi, Burke, Davallon and Pêcheux are also fundamental in understanding Carmézia's works. This is a qualitative research involving a case study – the artworks and life history of the artist, achieved by way of interviews, informal and frequent dialogs, and based on the theoreticians cited above –which eventually allowed me to present an analysis of the living and artistic trajectory of this Macuxi painter.

Keywords: Carmézia Emiliano. *Naïf* Art. Indigenous Culture. Identity. Memory.

SUMÁRIO

| | |
|---|-------|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO I – A ARTISTA CARMÉZIA EMILIANO E A ARTE <i>NAÍF</i> | 19 |
| CAPÍTULO II – CULTURA, IDENTIDADE E MEMÓRIA A PARTIR DA OBRA DE ... | 39 |
| CARMÉZIA EMILIANO..... | 39 |
| 2.1. AS BIENAS DE ARTE <i>Naíf</i> DO BRASIL: UM OLHAR FEMININO E INDÍGENA DO LAVRADO DE RORAIMA PARA A TERRA DA GAROA | 41 |
| CAPÍTULO III – CARMÉZIA: UMA ARTISTA TRANSCULTURADA OU TRADUZIDA? | 66 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 83 |
| REFERÊNCIAS | 866 |
| APÊNDICES..... | 900 |
| APÊNDICE A: 1ª ENTREVISTA CARMÉZIA..... | 900 |
| APÊNDICE B: 2ª ENTREVISTA CARMÉZIA..... | 10101 |
| ANEXOS | 1211 |
| ANEXO A: EXPOSIÇÕES & PREMIAÇÕES | 1211 |
| ANEXO B: OBRAS NOS SEGUINTE ACERVOS/COLECCIONADORES..... | 1233 |

INTRODUÇÃO

*Grandes são as proporções que têm a tinta e a cor,
a pena e o pincel porque quando se escreve, se pinta
e quando se pinta, se escreve.*

Manuel Pires de Almeida² – 1633.

Imaginemos uma viagem com propósitos culturais sem preocupações com fronteiras ou barreiras, livre de qualquer tipo de amarras, sejam elas culturais, linguísticas, religiosas ou sociais. Uma “forasteira” – que por acaso sou eu – com pouco tempo em Roraima – dez anos – que, assim como a maioria dos habitantes dessa terra, vem para trabalhar, decide que quer fazer Mestrado na UFRR e é aprovada. Transitando pelas diferentes disciplinas que tratam sobre assuntos os mais diversos, alguns dos quais nunca tinha ouvido falar, me peguei muitas vezes achando que havia escolhido o caminho errado. Porém, ao mesmo tempo em que me via assustada, em outros momentos me sentia fascinada pelos debates que determinados temas suscitavam. Um dia, ao analisar o recorte de um texto que propunha discutir *Identidade em Roraima* acabei me questionando se estaria eu me tornando uma Macuxi³. E, usando como fio condutor de toda a análise sobre “estar ou não estar tornando-me macuxi”, viajei nas ideias, pensamentos e conceitos de estudiosos da cultura, das identidades e de linguistas. Nessa viagem, conheci novas pessoas, inclusive uma que saiu da maloca⁴ para viver na cidade, “se descobriu pintora” e hoje para ela o mundo da sua Arte *Naïf* não conhece limites nem fronteiras. E eu, nessa viagem, descobri que a história de vida dessa artista índia, de etnia Macuxi, poderia se transformar na minha dissertação de Mestrado.

Perguntei-me muitas vezes se existiria um período de tempo para que alguém pudesse sentir-se pertencente a uma ou outra cultura; se dez anos seria tempo suficiente para que me questionasse se estaria ou não me tornando macuxi.

²Manuel Pires de Almeida (1597 – 1655). Poeta português. Nasceu em Évora e estudou na Universidade de mesmo nome. Autor de **Poesia, e Pintura, ou Pintura, e Poesia** datada de 1633 *apud* MUHANA, Adma. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida / Adma Muhana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2002.

³**Macuxi** – na língua Makuxi – “Makuusi”. Etnia indígena que migrou das regiões do Caribe há muitos anos por causa da invasão do povo europeu, segundo o Dicionário da Língua Makuxi.

⁴**Maloca** – o termo possui diferentes significados dependendo da região do Brasil, aqui, no caso, refere-se a habitação indígena.

Se gostar de comer paçoca⁵ com banana, por curiosidade ter experimentado o caxiri⁶, ter presenciado uma apresentação do Parixara⁷ em uma comunidade indígena, seria o suficiente para que me sentisse macuxi. Ainda mantenho o sotaque da gente do sul. A título de exemplo: como professora, uma das primeiras coisas que ouço de meus alunos no início do ano letivo é a pergunta: “Professora, a senhora é gaúcha?” Isso sem contar que muitas vezes a pergunta vem acompanhada de certo riso de desdém. Vale ressaltar que, para muitas pessoas aqui de Roraima, os sulistas são todos gaúchos. Também continuo alimentando o hábito de tomar chimarrão, gostando de comer algumas comidas que aprendi a apreciar com familiares de origem italiana, como polenta com queijo e a tomar um bom vinho.

Essas identificações com ambas as representações culturais – sul e norte – e também o contato com tantas variedades de sotaques – com o tempo algumas expressões passam a fazer parte do nosso cotidiano – me remetem ao que afirma Déborah B. A. P. Freitas (2007, p.105): “a língua é um dos elementos mais apontados, e cobrados, como característica de identidade, esquecendo-se muitas vezes que é apenas um entre um conjunto de traços que compõem o sentir-se pertencente”. Assim como Freitas afirma que a língua “é um dos” elementos que caracterizam a identidade, Néstor García Canclini (2011, p.XXIII) corrobora essa ideia em relação à cultura, ao dizer que “os processos de hibridação mostram que não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-los como a essência de uma etnia ou de uma nação”. Ou seja, tanto Freitas quanto García Canclini concordam que não é uma característica, seja ela linguística ou cultural, que definirá uma identidade e, sim, diversos fatores, que ora se harmonizam, ora entram em conflito.

A escrita dessa dissertação surgiu a partir desses questionamentos e inquietações relacionados à constituição identitária, especificamente a roraimense e

⁵**Paçoca** – termo tupi *pa'soka*, numa alusão ao modo como é originalmente feita: socando-se a carne seca e a farinha de mandioca no pilão; comida típica da região norte e alguns estados do nordeste. Também existe a paçoca de amendoim – do tupi *po'çoc*, que significa esmigalhar – doce tradicional brasileiro à base de amendoim, farinha de mandioca e açúcar, típico dos estados de Goiás, São Paulo e Paraná.

⁶**Caxiri** – bebida indígena feita à base de batata roxa com mandioca fermentada pode-se fazer também com macaxeira.

⁷**Parixara** – dança indígena realizada nas comemorações tais como nas colheitas das roças, quando os homens vão caçar e as mulheres ficam preparando as comidas e bebidas. A roupa é feita de palha de inajá e a dança tem um puxador que é o que sabe cantar, ladeado por duas mulheres que também sabem cantar, e os outros acompanham tocando os instrumentos. É dançada também por outras etnias, além da Macuxi.

das pessoas que aqui vivem, em especial à arte e à cultura dessa terra. Assim que aqui cheguei pude observar o grande diferencial desse Estado: sua população é um grande mosaico elaborado com pedacinhos culturais de cada região do Brasil. E quando se fala em arte e cultura são tantos os conceitos, definições e estilos que nos vêm à memória, que se torna difícil organizar tantas informações e imagens em nossa mente.

Na Universidade Federal de Roraima – UFRR é desenvolvido o projeto “Arte na Escola”, um programa nacional de qualificação e apoio aos professores de Arte do Ensino Básico. O referido projeto realizou em setembro de 2010 um encontro regional no campus da UFRR e, como parte do evento, uma mostra de artistas roraimenses, dentre eles, Carmézia Emiliano, com duas telas em estilo *naïf*. Imediatamente chamou-me a atenção, por ser *naïf* e por ser uma artista local e indígena. Carmézia é a artista que cito há alguns parágrafos atrás, que veio da maloca para a cidade e que depois de algum tempo começou a pintar. Nesse evento do “Arte na Escola” foi onde pela primeira vez tive contato com sua arte, porém só vim a conhecê-la bem mais tarde. Abaixo, se encontram as duas telas mencionadas:



Figura 1 – “Monte Roraima” 2009

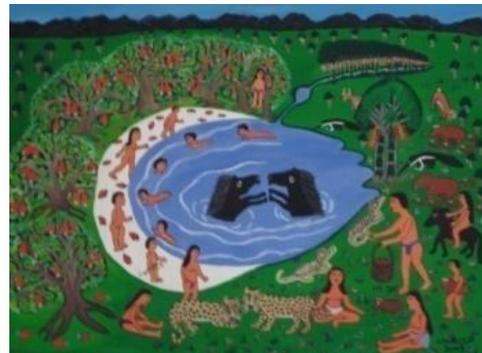


Figura 2 – “A Lenda do Caracaranã” 2009

A Arte *Naïf* é uma dessas expressões artísticas provocadoras de inúmeras tentativas de definições pelos estudiosos da arte. À medida que vemos a arte *naïf*, torna-se mais fácil identificá-la, até porque é difícil permanecer indiferente quando a conhecemos. Questionada pelos estudiosos e críticos por não seguir os cânones da arte acadêmica é, muitas vezes, confundida com a arte popular, folclórica, infantil ou mesmo a produzida por doentes mentais. Por tráfegar um pouco no bojo de cada uma delas é que às vezes acaba provocando dúvidas. Mas, a partir do momento que passamos a conhecê-la mais profundamente, a perceber seu valor artístico, estético, cultural e mesmo social, mais facilmente entendemos sua importância.

O objetivo primordial da pesquisa foi no sentido de diagnosticar e entender como se dá a construção identitária na obra de Carmézia Emiliano, a partir de suas narrativas visuais e orais, ou seja, estabelecer a relação entre fatos pessoais e eventos de sua vida com a própria obra da artista. Para isso, parti de uma série de questionamentos que, acredito, pudessem me levar a uma resposta o mais próximo possível do real, sem, contudo, ter a pretensão de pensar que chegaria a um consenso definitivo. Dessa forma, os objetivos que nortearam essa caminhada foram os seguintes:

- buscar conhecimento sobre a arte *naïf*, sua origem e desenvolvimento e, especificamente, em relação à obra de Carmézia;
- aprofundar a pesquisa no sentido de saber um pouco mais quem é essa artista já reconhecida por seus pares no restante do país, mas não em seu Estado;
- investigar se há e como se dá o seu processo de transformação identitária, uma vez que está inserida em um contexto urbano, embora periférico;
- investigar como se dá a inserção da artista no universo *naïf*;
- identificar de que forma ela processa as diferentes características identitárias: a da mulher artista que administra sua carreira, mas que também é esposa, mãe e a índia que mantém o contato com suas origens e que afirma textualmente que “pinta para não esquecer” essa origem e, de alguma forma, tenta perpetuá-la.

Estes são alguns dos objetivos que me desafiaram e que me mantiveram motivada e envolvida nesses dois últimos anos, pois vislumbro uma oportunidade ímpar, no sentido de compreender um pouco melhor como se processa a interação entre culturas tão distintas, que são as que observamos na região amazônica. Além de toda a influência das diversas etnias indígenas, fazemos parte de uma região de fronteira – Guiana⁸ e Venezuela – e somos um Estado multicultural, pois aqui se encontram representantes de todas as regiões do país.

Da mesma forma que discutir e analisar processos identitários é polêmico, abordar o tema *Arte Naïf* é gerador de análises, discussões e controvérsias. Sendo assim, me propus problematizar a questão buscando refletir sobre o que leva a obra

⁸ República Cooperativa de Guiana ou simplesmente Guiana, país independente desde 1966.

da artista a ser identificada como *naïf* e não como primitiva, popular ou folclórica, e que influência exercerá no resultado do trabalho da artista o contato com não índios ao vir para Boa Vista e com outros artistas e conhecedores dessa arte ao desbravar outros territórios de além Roraima.

Início o primeiro capítulo apresentando um pouco da trajetória de vida da artista plástica Carmézia Emiliano. Sua vinda para Boa Vista, após trinta anos vivendo na maloca, o início da carreira como pintora até o momento que conhece seu futuro *marchand* e curador⁹ das exposições realizadas em outros Estados. Nesse primeiro capítulo, além de apresentar a artista, abordo também o tema Arte *Naïf*, pois Carmézia, no contexto dos artistas *naïfs* nacionais, já é reconhecida como tal. Tento, também, refletir sobre o que significa ser *naïf* e tudo de positivo e negativo que envolve este termo. Para tanto, estudiosos, críticos e autores como Ana Mae Barbosa, Maria Alice Milliet, Frederico Moraes, José Nazareno Mimessi, Oscar D'Ambrósio e Lucien Finkelstein, entre outros, embasarão as respectivas reflexões que pretendo realizar ao longo da escrita, dando um panorama da história e desenvolvimento da Arte *Naïf* no Brasil e no mundo. Outra questão bastante controversa em relação à Arte *Naïf* é o debate provocado por alguns críticos que questionam o próprio termo. Porque não arte popular, primitiva ou mesmo folclórica? Não pretendo tomar partido, nem mesmo trazer qualquer tipo de proposta para a questão, apenas apresentar algumas posições a respeito de cada um dos termos, até mesmo porque considero que o mais importante não são os “rótulos” que são dados e, sim, o valor e o respeito que a obra desses artistas merece.

O segundo capítulo propõe a reflexão e discussão de algumas temáticas importantes, tais como Cultura e Identidade, o que implica discutir conceitos como transculturação, transição e hibridação. Tais temáticas são tratadas por autores como Homi K. Bhabha, Stuart Hall, Fernando Ortiz, Kathryn Woodward e García Canclini. O tema Memória também será relevante, uma vez que Carmézia pinta a partir de suas memórias do tempo em que vivia na maloca. Os autores que nortearão a reflexão nesse sentido serão Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Peter Burke e Ecléa Bosi.

Como se pode perceber, o referencial teórico norteador são os Estudos Culturais, que fornecem os subsídios para tratar dos conflitos culturais e identitários

⁹O *marchand* é o profissional que tem como atribuição intervir no processo de distribuição da produção de um artista, enquanto o *curador* é uma espécie de tutor que administra profissionalmente a organização e manutenção de acervos e de exposições de arte.

revelados, bem como as complexas contradições de inclusão, exclusão e resistências. Também permitem refletir sobre as relações de poder presentes no dia-a-dia das pessoas que aqui vivem; os comportamentos e ideias compartilhados e os rejeitados, pois vivemos em um período em que se procura romper com as tradições conservadoramente arraigadas e a proposta é assumir hibridações, novas concepções de pensamentos e comportamentos, portanto, novas leituras de mundo.

Ainda no segundo capítulo, trago as obras de Carmézia que participaram das quatro últimas Bienais de Arte *Naïf*, que acontece em Piracicaba, Estado de São Paulo. Penso que o *corpus* do trabalho, no caso a própria artista e suas pinturas, são tão importantes quanto todo o referencial teórico que embasará as reflexões e análises. Pois o *corpus*, nesse caso, não é apenas um objeto de estudo e sim um testemunho vivo do cotidiano da artista. Concomitantemente, as obras da artista, sua fala¹⁰ relatando o significado das pinturas e sua vivência, entram em diálogo com os teóricos citados acima, dando mais respaldo e significância a ambos, teoria e sujeito da pesquisa.

No terceiro capítulo, é o momento de, por meio da história de vida da artista Carmézia Emiliano, fazer uma análise de sua trajetória, propondo uma nova questão: será Carmézia uma artista transculturada, segundo Fernando Ortiz, ou traduzida, de acordo com os preceitos de Stuart Hall? Para tentar esclarecer a questão, trago também rápidas pinceladas sobre Topofilia, conceito desenvolvido por Yi-fu Tuan¹¹ e complementado pelo pensamento de Firey, através dos estudos de Roberto Lobato Corrêa. É um tema que, me parece, embora pouco discutido no âmbito da arte, irá situar com maior clareza e sob outra perspectiva, as idas e vindas, o trafegar de Carmézia por tão diferentes culturas sem, no entanto, se

¹⁰ Quero ressaltar aqui – a partir do fato de que a língua materna de Carmézia é o Macuxi e não o português – que nas transcrições de trechos das entrevistas realizadas com Carmézia, que irão ilustrar e fundamentar todas as análises ao longo dessa dissertação, mantereí a escrita conforme sua fala, com o intuito de valorizar sua forma de expressar-se, já que, conforme Mello (1999), “[u]ma língua é um comportamento social e como tal está intrinsecamente ligada à vida, à cultura e à história de um povo. São os falares, os modos de ser, os valores, as crenças que fazem com que os povos sejam diferentes ou semelhantes, porém singulares” (MELLO, 1999 *apud* BRITO, 2012, p.53-54).

¹¹ Yi-fu Tuan - Na universidade de Minnesota, 1968, foi que desenvolveu, com mais propriedade, seus trabalhos, sistematizando e organizando uma geografia humanística. Enfoca cuidadosamente uma geografia humana voltada para "as glórias e misérias da existência humana". Em 1974, publicou um dos livros mais importantes para a expansão da geografia humanista, intitulado *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Um objetivo central dessa obra é estudar os sentimentos de apego das pessoas ao ambiente natural ou construído, pois “topus” é uma palavra grega que significa “lugar”, enquanto “filos” significa amor, amizade, afinidade.

distanciar da sua maloca e de sua gente. Trago ainda Terry Eagleton e seu pensamento no que diz respeito à Cultura. Também apresento as quatro obras que não seguem a temática indígena, as quais foram pintadas a partir dos novos elementos que se inserem em sua vida na cidade de Boa Vista, através do circo de seu marido Léo Malabarista.

Minha opção pela investigação por meio da abordagem qualitativa se deu, em primeiro lugar, por ser de ordem descritiva e analítica, valorizando o processo e não somente os resultados; em segundo lugar, por valorizar a interação, a subjetividade, a compreensão dos resultados e o conhecimento dos múltiplos aspectos da realidade. Além disso, outro aspecto importante da pesquisa qualitativa é o reconhecimento da interferência do pesquisador no objeto de pesquisa, isto é, não podemos ter uma visão ingênua de que o observador manterá uma distância científica, permanecendo neutro e imparcial com relação ao conteúdo da pesquisa. Segundo Bortoni-Ricardo (2008):

o olhar do pesquisador já é uma espécie de filtro no processo de interpretação da realidade com a qual se defronta. [...] isto é, a pesquisa qualitativa aceita o fato de que o pesquisador é parte do mundo que ele pesquisa (BORTONI-RICARDO, 2008, p.58).

Como uma ferramenta fundamental da metodologia qualitativa foi usado o recurso da entrevista. Como nos dizem Bauer e Gaskell (2008), a entrevista qualitativa

fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos (BAUER e GASKELL, 2008, p.65).

As entrevistas com a artista foram, juntamente com as obras, fundamentais em todo o processo da pesquisa e análise dos dados.

Por essa razão, optei por realizar entrevistas com Carmézia numa tentativa de travar um contato mais próximo com a realidade da artista, além de possibilitar o surgimento de elementos narrativos impossíveis de serem detectados somente com as obras. Dessa forma, fiz a opção por tratar as obras imagéticas produzidas pela artista como narrativas visuais complementadas pelas narrativas orais da mesma, já que as entrevistas, além de relatar o significado das imagens, contam passagens de sua vida. Na verdade, Carmézia está narrando, por meio das imagens que produz as

experiências vividas ou presenciadas, situações e eventos representativos de sua cultura indígena, do período em que viveu na maloca. Como exemplo, cito a primeira entrevista concedida pela artista, em que o tema eram as quatro Bienais consecutivas das quais participou, em São Paulo, e onde, a partir da imagem de cada uma das obras, ela vai contando suas temáticas, o que cada obra representa e o seu significado no contexto cultural e sócio-histórico indígena da etnia Macuxi.

Nos últimos anos, o estudo de narrativas conquistou nova importância. De acordo com Bauer e Gaskell (2008), este renovado interesse em um tópico antigo – o interesse com narrativas e narratividade tem suas origens na *Poética* de Aristóteles – está relacionado com a crescente consciência do papel que o contar histórias desempenham na conformação de fenômenos sociais. Segundo os dois autores,

No despertar desta nova consciência, as narrativas se tornaram um método de pesquisa muito difundido nas ciências sociais. A discussão com narrativas vai, contudo, muito além de seu emprego como método de investigação. A narrativa como forma discursiva, narrativas como histórias, e narrativas como histórias de vida e histórias societais, foram abordadas por teóricos culturais e literários, linguistas, filósofos da história, psicólogos e antropólogos (BAUER e GASKELL, 2008, p.90).

Por fim, nas considerações finais, ressalto que as respostas não vêm prontas e não são definitivas. Estamos em pleno processo de transformação, como afirmam os estudiosos citados no segundo capítulo, que tratam da transculturação, tradução e hibridação. Embora tais autores usem termos diferentes, observa-se que concordam que estamos todos em trânsito, cruzando fronteiras, pelas mais diversas razões. E, entre tantos transeuntes, encontrei esta artista Macuxi que transpõe fronteiras geográficas e culturais. No início, em busca de melhores condições de vida. Hoje, em nome de sua arte.

Capítulo I – A Artista Carmézia Emiliano e a Arte Naïf

*A artista, para fazer registros
marcadamente amorosos do povo dela,
parece molhar seus pincéis no coração
e não na convencional paleta.*

Augusto Luitgards¹² (2013)

*Nos pintores naïfs encontramos os últimos vestígios
da alma coletiva em vias de extinção.*

Carl Jung (1875-1961)



Figura 3 – Carmézia em exposição na UFRR – novembro de 2012.

Carmézia Emiliano nasceu em 20 de abril de 1960, na maloca do Japó, município de Normandia – Roraima. De etnia Macuxi, passou boa parte de sua vida na comunidade indígena, onde ouviu de seu avô Emiliano, pela primeira vez, a história do Monte Roraima, e que mais tarde serviria de tema para suas pinturas. Deixou sua comunidade para vir trabalhar como doméstica em Boa Vista em 1990, quando conheceu o Léo Malabarista, que levava suas roupas na casa da irmã dela para serem lavadas. Casaram-se, e com ele Carmézia começou a circular pelo meio

¹²O roraimense Augusto Luitgards é Doutor em Linguística Aplicada pela UFMG e Especialista em História da Arte pela PUC-MG. É professor adjunto da Universidade de Brasília e, apesar de estar morando fora de Roraima há 40 anos, sempre manteve contato com suas raízes. Foi em uma das suas visitas habituais a Boa Vista, em 2005, que teve contato com a obra de Carmézia. Desde então, ele, que paralelamente a suas atividades acadêmicas, exerce as funções de curador de exposições, *marchand* e antiquário, tem orientado Carmézia em sua carreira.

artístico e cultural roraimense, com o qual rapidamente identificou-se, e conheceu a possibilidade de as pessoas viverem da arte.

Em 1992, depois de visitar uma exposição de pinturas de Eliezer Rufino, Carmézia “sentiu” que também seria capaz de pintar, conforme a mesma relata:

Que eu fui visitar um amigo¹³, né. Ele fez exposição e aí me deu uma tela... Aí comecei pintando no 92, aí continuei pintando. O Léo comprava os material, nessa época não tinha o circo ainda, ele trabalhava no aniversário, daqui por lá ele comprava o material daí fui pintando. Foi aumentando minhas obras, fui pintando sobre minha história, o dia-a-dia que a gente passava e até hoje que eu tô pintando (entrevista concedida em 01/11/2013)¹⁴.

Segundo Carmézia, quando ela ganhou a tela, decidiu pintar uma paisagem parecida com uma das pinturas de Eliezer, mas que também lembrasse os buritizais da maloca do Japó. É assim que ela descreve sua primeira experiência com os pincéis e as tintas:

Nem pensava... acho que... eu não pensei nada que eu queria pintar, né. Mas só que eu vi um buritizeiro, quadro dele, buritizeiro... mas só aquele risquinho, aí eu pensei: ‘eu vou pintar também’. Aí eu ganhei uma tela... comecei a pintar... comecei pintar buritizeiro, como que era um buritizeiro. (01/11/2013).

Quando sua primeira tela ficou pronta, resolveu presenteá-la a Eliakim Rufino, mas este não aceitou. De acordo com Carmézia, “ele disse que não presta dar o primeiro trabalho pra pessoa”. Assim, a tela continua em seu poder até hoje.

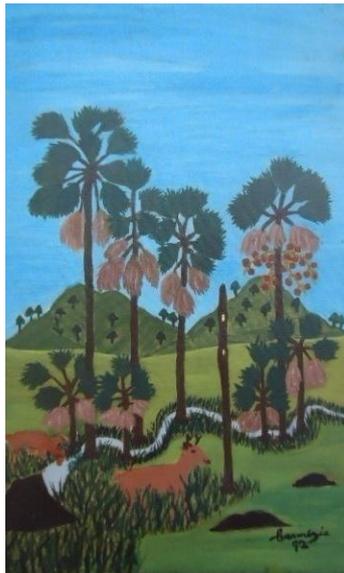


Figura 4 – “Veado no Buritizeiro” - 1ª tela – 1992.

¹³ O amigo é Eliezer Rufino, irmão de Eliakim Rufino, eminente figura da cultura roraimense.

¹⁴ A entrevista na íntegra se encontra em apêndice B.

A partir dessa primeira incursão com as tintas e os pincéis Carmézia não mais parou. Apesar de já ter um nome reconhecido no rol dos artistas roraimenses, sente a dificuldade de se projetar e especialmente de viver da própria arte.

Em 2005, conheceu o roraimense Augusto Luitgards, que reconheceu no trabalho da artista o estilo *naïf* e a partir de então passou a orientá-la em sua carreira. Sua arte rompeu as fronteiras de Roraima tendo já participado de quatro Bienais de Arte *Naïf*, promovidas pelo SESC/Piracicaba – São Paulo, e sendo em algumas ocasiões premiada. Como pode ser observado em seu currículo – em anexo A – as exposições e premiações, assim como as obras em acervos e com colecionadores particulares – em anexo B – essa artista já possui uma trajetória bastante consistente.

Algumas exposições e obras em alguns acervos merecem destaque, por isso, no segundo capítulo as obras que fizeram parte das quatro Bienais serão amplamente apresentadas e analisadas. Também vale salientar a participação em exposições no Memorial dos Povos Indígenas em Brasília, em Manaus e em Boa Vista, tendo suas pinturas em acervos como, por exemplo, no Museu Internacional de Arte *Naïf* – MIAN – no Rio de Janeiro. Esse museu foi idealizado pelo colecionador Lucien Finkelstein, que criou uma fundação em 1985 para implantar o museu. Permaneceu fechado durante cinco anos por falta de condições financeiras para manutenção e recuperação do espaço físico, sendo reaberto em abril de 2012. As obras de Carmézia que fazem parte do acervo do MIAN, como se pode notar abaixo, apresentam também temas próprios do imaginário indígena.



Figura 5 – “Tear” 2006.

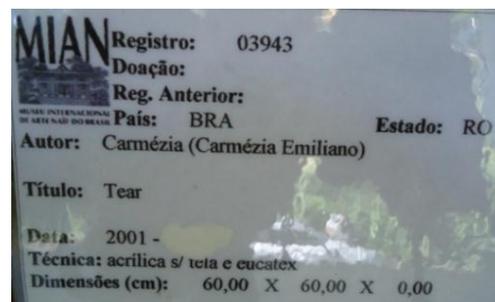


Figura 6 – Etiqueta do Museu que identifica autor e obra.

Atentando para os dados que constam da etiqueta que identifica a obra, podemos perceber que as carências do museu não dizem respeito apenas às questões financeiras e físicas do prédio. A pintura da artista data de 2006, no entanto a etiqueta traz a data de 2001 e outro equívoco bastante grave, que infelizmente é recorrente em diversas situações, é o fato de confundirem a sigla do Estado de Roraima com a do Estado de Rondônia. Nas etiquetas das outras duas obras a seguir também poderá ser identificado o mesmo equívoco em relação às siglas dos Estados.



Figura 7 – “Mutum” 2006.

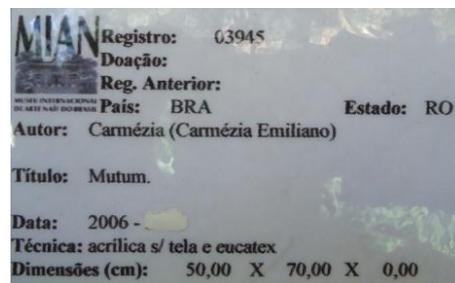


Figura 8 – Etiqueta do Museu que identifica autor e obra.

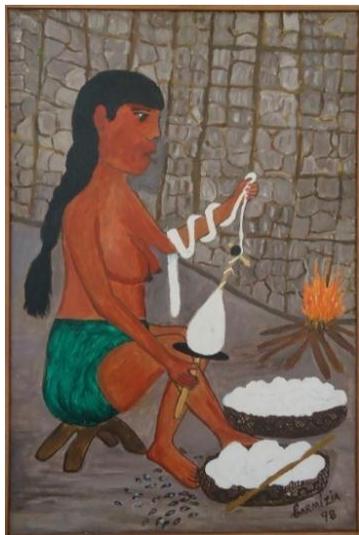


Figura 9 – “Desfiando Algodão” 1998.

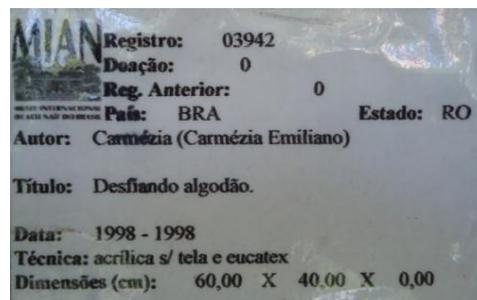


Figura 10 – Etiqueta do Museu que identifica autor e obra.

Essa artista roraimense passou por um longo e paciente processo de transculturação e de assimilação do modo de vida urbano, embora periférico. À medida que sua obra tornava-se conhecida e ela teve condições de levá-las para

outros lugares, participou, a partir de 2006, de *workshops* em Brasília e São Paulo, com artistas *naïfs* como Waldomiro de Deus e Clóvis Júnior. Teve sua obra avaliada por importantes críticos de arte, *marchands* e estudiosos dessa manifestação artística como Jacques Ardies, Roberto Rugiero e Oscar D’Ambrósio, do qual, trago aqui as impressões:

Há em Carmézia um peculiar aproveitamento do espaço. Ao não ter comprometimento com o realismo, compõe suas cenas de temática indígena ou de animais da Amazônia com uma lógica própria. Fiel a si mesma reinventa o que vê com uma liberdade de composição e de proporção que valoriza os elementos que julga necessários em cada trabalho. [...] Essas considerações se fazem necessárias para que a pintura de Carmézia Emiliano seja vista enquanto obra artística. O fato de ser uma pintora índia não a torna mais ou menos importante. O essencial está naquilo que se vê – e essa capacidade de ver será mais produtiva quanto mais fiel a si mesma. (D’AMBRÓSIO, 2012).

Convém lembrar que nas Bienais das quais a artista participou, estava concorrendo com artistas de todo o Brasil, a maioria com carreira consolidada e com mais acesso a contextos fortalecedores de suas práticas artísticas.

O ano de 2013 foi especialmente produtivo, tendo a artista, participado, em abril, da exposição coletiva “Primeiro Encontro de Todos os Povos”, que reuniu diferentes linguagens artísticas produzidas por indígenas de Roraima. Dentre as exposições individuais, destaco a exposição “Maloca Querida” realizada na Galeria de Arte do Centro de Turismo Ecológico Refazenda, para a qual seu *marchand* fez uma apresentação especial:

Carmézia Emiliano nos presenteia, nesta exposição, com um conjunto de obras que traduzem o avanço que fez a artista no processo de representação imagética de relevantes aspectos da ancestralidade indígena. Essa inclinação quase documental da artista exerce papel duplo: a mantém conectada às raízes dela e desconstrói os estereótipos sobre os indígenas tão comuns na sociedade dominante (LUITGARDS, 09/2013).

O texto de Luitgards apresenta aspectos importantes, principalmente quando fala da ancestralidade indígena, que estarão na base da discussão em torno do que seja a arte *naïf*. Ilustrando as falas de D’Ambrósio e Luitgards, eis uma das telas expostas na exposição “Maloca Querida”:



Figura 11 – “Damorida¹⁵” 2013.

Pode-se observar nessa tela a comprovação do que falam os dois autores, tanto no que diz respeito à liberdade de composição e de proporção – no sentido de valorizar os elementos que a artista julga necessários – quanto no sentido de compor uma obra documental e que demonstra sua evolução pictórica.

Por ser uma forma de expressão artística simples e espontânea, a arte *naïf* intriga e causa um certo estranhamento. Na sua simplicidade, trabalha com uma profusão de cores e formas bastante harmoniosas; usa basicamente as cores primárias e secundárias, por isso as obras, na sua maioria, são bastante coloridas, com formas e cores uniformes e chapadas; seus temas passeiam pelas festas folclóricas, pela representação do dia-a-dia, seja no campo ou na cidade; o sincretismo religioso e a crítica social evidenciam que estão em dia com os acontecimentos sociais.

À medida que aprofundava o estudo, foram muitas as surpresas. Inicialmente, no sentido de perceber que o Brasil é um celeiro de artistas *naïfs*. Temos o maior Museu de Arte *Naïf* do mundo, no Rio de Janeiro; em Piracicaba, no Estado de São Paulo, acontece regularmente a Bienal de Arte *Naïf*, desde 1992. Nessas ocasiões, artistas *naïfs* de todo o país submetem suas obras a um corpo de jurados escolhidos dentre os críticos de arte mais conceituados do Brasil.

Em termos mundiais foram os primeiros modernistas que na sua guerra contra o academicismo atribuíram importância e deram visibilidade à arte da criança, dos loucos, dos índios, dos africanos e dos autodidatas, como códigos culturais

¹⁵**Damorida** – comida típica indígena, pode ser feita com peixe ou caça, em um caldo com bastante pimenta.

construídos à margem dos valores dominantes. Ao reivindicarem liberdade de concepção e criação, libertação das normas e, no caso dos expressionistas e surrealistas, defenderem a expressão da interioridade do ser humano como gênese da arte; ao valorizarem o traço ingênuo dos não escolarizados e da arte das crianças e dos loucos, valorizaram as origens internas da sua própria arte. Buscaram classificações para esses códigos emergentes, a fim de diferenciá-los do código alto e erudito que praticavam. De acordo com Barbosa (2006),

Surgiram classificações arbitrárias como Arte *Naïf*, Arte Primitiva, *Outsiders*, Arte Popular, Arte Ingênuo, Arte Ínsita, Arte Tradicional, Arte Étnica, Arte Espontânea. As classificações muito genéricas foram sendo descartadas ao longo do tempo porque muito claramente revelavam preconceitos, como chamar de primitiva a arte da África e dos autodidatas. Para estes últimos, adotou-se o termo *naïf*, isto é, ingênuo, expressão primeiramente usada para definir a obra do artista pobre e não muito letrado Henri Rousseau, e também para definir a ele próprio (BARBOSA, 2006, p.9).

Embora muitas vezes o requerimento de autenticidade para se valorizar a Arte *Naïf* ainda seja classista, no sentido de que esta autenticidade em algumas situações é definida pela classe social do artista, Barbosa (2006, p.10) questiona: “Para ser *Naïf* autêntico é preciso ser pobre, iletrado ou ignorante e autodidata?” Convenhamos que na sociedade da informação, exigir ignorância para confirmar alguém como artista em qualquer categoria é um paradoxo. E o que seria nessa mesma sociedade da informação um “artista autêntico”? Segundo Luitgards (2010),

Há, ainda, que se considerar que é praticamente impossível manter-se ‘ingênuo’ ou ‘puro’ em uma época em que todos os atores sociais têm acesso a múltiplas fontes de informação. Na prática, o que se observa é que há, dentre esses pintores, tanto os que desconhecem os cânones acadêmicos quanto os que conhecem, mas abrem mão deles, preferindo os ditames da própria sensibilidade na produção de suas obras. Estereótipos e idealizações à parte, é necessário que reafirmemos que ingênuo é somente a temática das pinturas desses homens e mulheres... (LUITGARDS, 2010, p.17).

Hoje, a situação, em parte, mudou. Na condição pós-moderna, o feminismo e o movimento de artistas afro-americanos responderam à exclusão que lhes impunham os círculos dos artistas considerados da “elite”. Ratificando o que afirma Luitgards (2010), Barbosa (2006), relata que muitos artistas negros, como Faith Reingold e Aminah Brenda Lynn Robinson, apesar de terem frequentado a universidade, escolheram deliberadamente o comportamento *naïf* como demonstração de rebeldia contra os valores celebrados pelos brancos. Além disso,

artistas afro-americanos de todo o continente americano, que trabalham a partir de raízes africanas, frequentemente eram taxados, pela crítica hegemônica, de *naïfs* e narrativos. O contraditório é que, chamados de *naïfs* pelos “outros”, fizeram ruir as definições de *naïf* como ingênuo e de “*outsider*” como autodidata ou louco, e muitas outras definições excludentes, limitantes, determinantes de territórios demarcados (BARBOSA, 2006, p.10).

Vale ressaltar que todo estudioso de arte, por mais romântica que seja sua visão, sabe que nenhuma criação artística é efetivamente ingênua ou espontânea. A obra parte de uma intencionalidade, de um ato deliberado e atravessa um processo de feitura que exige uma intensa mobilização por parte do autor. Nesse sentido, o artista *naïf*, mesmo não tendo o conhecimento técnico-acadêmico, mesmo que inconscientemente, quando produz sua obra, sabe por que deseja produzi-la e de quais recursos formais deverá dispor.

Ocupando um espaço impreciso entre a arte popular e a arte erudita, entre o campo e a cidade, entre o *kitsch* e o refinado, transita a arte *naïf*, cujos significados e limites não estão bem definidos, mesmo sendo historicamente determinada. Sabe-se que o estilo *naïf* existe desde tempos remotos, embora com outra denominação, como veremos a seguir. No entanto, o termo *naïf* – do francês, significando ingênuo – passou a ser utilizado pela crítica cultural a partir do final do século XIX, tomando-se por base o estilo do pintor francês Henri Rousseau.

Os primeiros registros dessa arte remontam a pré-história, quando o homem passou a sentir necessidade de se expressar e o fez com as primeiras narrativas visuais gravadas nas paredes das cavernas. Posteriormente, essas manifestações podem ser encontradas desde a Antiguidade entre os fenícios assírios, egípcios e romanos, e nesse período eram conhecidos como ex-votos. Voto ou ex-voto são práticas universais, manifestações paralitúrgicas de relacionamento do homem com a divindade ou seus agentes na terra: os santos na Igreja católica e os orixás no candomblé. O voto antecipa a graça, o ex-voto é o agradecimento pela graça alcançada. Com a era cristã, os ex-votos tornaram-se cada vez mais usados. Muitas vezes, o autor da promessa tentava ele próprio reproduzir o acontecimento que o marcara. Geralmente fazia isso sem habilidade e técnica, mas com uma certa inocência criativa (SILVA, 1981 *apud* MORAIS, 2003).

Os ex-votos são até hoje colocados em locais públicos e de acesso coletivo como ermidas, capelas, igrejas, santuários, centros de romaria porque são “o testemunho não só da força milagreira da divindade, mas também da gratidão do milagrado” (SILVA, 1981 *apud* MORAIS, 2003, p.68). O testemunho adquire várias

formas, implicando o uso de diferentes suportes e materiais, tais como um quadro, placa ou objeto que lembre o “milagre”. De acordo com Moraes, “os mais conhecidos são as representações escultóricas de um corpo, no qual é figurado o prodígio operado e a representação pictórica da graça obtida, envolvendo a ocorrência que a motivou, o agraciador e o agraciado” (MORAIS, 2003, p.68).

Pode ainda o ex-voto se caracterizar com a simples apresentação de objetos como muletas, óculos, cadeiras de rodas, enxovais de recém-nascidos, trajes nupciais, pernas ou braços de cera, fotografias, etc. Ainda segundo Moraes:

Votos e ex-votos, introjetando a mestiçagem cultural e religiosa no interior da sociedade brasileira, reconfiguram permanentemente cenários, materiais e ingredientes, abrangendo um universo que vai da mecha de cabelo à construção de igrejas monumentais como a Candelária no Rio de Janeiro, ou joias arquitetônicas como a capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, Minas Gerais, além de pinturas votivas de grande porte, populares e eruditas (MORAIS, 2003, p.70).

O estilo *naïf* difundiu-se em todo o mundo na “contracorrente do progresso”, como reação à industrialização acelerada e à introdução de novas tecnologias aplicadas aos meios de comunicação. Os quadros de Rousseau, de aparente simplicidade, anunciavam uma arte nova, original, de um vanguardismo que só foi reconhecido duas décadas após sua morte. Henri Julien Félix Rousseau, chamado *douanier*, por ter trabalhado como inspetor de alfândega, nasceu em 1844, na cidade francesa de Laval e morreu em Paris em 1910. “Rousseau instala-se ao lado dos mestres que anunciaram a arte moderna e, às vezes, domina-os por sua grande fé, sua ingenuidade e sentido de estilo” (DELAUNAY, *apud* FINKELSTEIN, 2001, p.50).

O termo *naïf* foi, portanto, usado inicialmente para caracterizar especificamente o artista Rousseau. Os primeiros críticos e admiradores de Rousseau, “não encontrando outro termo para ‘classificá-lo’, designaram-no como *naïf* em razão de suas características de ingenuidade, de inocência, de simplicidade, de pureza, de naturalidade, de limpidez de alma, de caráter e de olhar” (MIMESSI, 1991, p.16) e depois se estendendo ao estilo de pintura com características simples, espontâneas, sem preocupação com os cânones da arte erudita. Mimessi vai mais além:

Da mesma forma que os simpatizantes de Rousseau empregaram o adjetivo *naïf* para qualificar o estado de ingenuidade, de candura do pintor, começaram, eles, a aplicar também o termo “primitivo” para qualificá-lo,

subentendido devendo ser, que um “primitivismo” deste gênero, manifestamente extemporâneo (se atentarmos que estávamos no Século das Luzes e na sofisticada e refinadíssima Paris) não poderia ser senão o resultado de comovente candura e inocência, virtudes essas tidas como primárias, como primitivas, pela mundana e calculista sociedade da época, que em Paris fulgurava (MIMESSI, 1991, p.16-17).

Aqui o termo “primitivo” foi usado como um sinônimo de *naïf*, reforçando a necessidade que as pessoas têm de classificar, de nomear ou qualificar cada ser ou estilo. Não se trata, portanto, da arte das civilizações pré-históricas, no sentido de raiz, de gênese, de princípio, de ancestralidade.

O prestígio de Rousseau entre os modernistas foi tanto que chegou a ser aceito e admirado por Picasso, Delaunay e Kandinski. Milliet (2010), afirma que:

Rousseau é tão admirado por seus amigos modernistas que, além de os mesmos manterem as pinturas do artista em seus acervos particulares, passam a buscar inspiração para suas obras nas fontes populares, em culturas exóticas e na cultura material da sociedade industrial. Prova disso são as obras de Picasso do período cubista, em especial e grande referência, *As Demoiselles D'Avignon* de 1907. [...] a atitude despreconceituosa de Picasso não é exceção. Em todas as áreas da produção artística avança o movimento de renovação do esgotado repertório europeu (MILLIET, 2010, p.12).

Nota-se, portanto, que apesar de ter surgido como uma arte à margem dos cânones acadêmicos acabou sendo aceita, admirada e assimilada pela academia.

O pensamento vanguardista em voga nos países europeus do começo do século XX teve repercussão e influenciou os artistas brasileiros residentes em Paris à época, tais como Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, Di Cavalcanti, Anita Malfati, Victor Brecheret e Cícero Dias. Esses artistas perceberam o quanto a “intelectualidade europeia estava farta do peso da tradição e aberta ao ‘primitivo’, ao ‘exótico’, ao ‘outro’, onde quer que ele se encontre” (MILLIET, 2010, p.12). Sentiram-se liberados para valorizar suas próprias raízes, partindo para a redescoberta do Brasil.

Como resultado dessa efervescência artística e cultural, aconteceu a Semana de Arte Moderna, em 1922; a valorização das “cores caipiras” e das temáticas interioranas que se refletiu em especial na obra de Tarsila; a reinterpretação dos mitos e da cultura indígena por Rego Monteiro; as conexões que Cícero Dias estabeleceu com o imaginário nordestino; os personagens e cenas da vida popular nos quadros de Di Cavalcanti, “[t]udo isso sinaliza a crescente desobstrução dos canais de comunicação entre o universo das elites e o das

camadas menos favorecidas da população brasileira” (MILLIET, 2010, p.12), alavancando, assim, um grande passo em direção ao reconhecimento de uma arte brasileira com características próprias.

Depois dessa primeira manifestação, criações resultantes da hibridação dos mais diferentes extratos culturais enriqueceram o panorama das artes visuais no Brasil, onde a arte *naïf* passou a ser reconhecida nas telas autodidatas de José Bernardo Cardoso Júnior, mais conhecido como Cardosinho, em 1931, sendo o primeiro pintor *naïf* brasileiro do século XX a ser reconhecido e apreciado. Na década de 1940 a produção de artistas de origem popular começou a aparecer em galerias de arte, em museus e na Bienal de São Paulo. Os pintores, hoje reconhecidamente *naïfs*, como Heitor dos Prazeres e José Antonio da Silva – primeiro a participar de uma Bienal de Arte de São Paulo, em 1953 – além do ceramista Mestre Vitalino e do escultor Agnaldo dos Santos, foram os primeiros a ficarem famosos e terem seus trabalhos reconhecidos por críticos, *marchands* e colecionadores.

Assim como os quadros de Rousseau entraram para o acervo do Museu do Louvre, as obras desses pioneiros brasileiros passaram a figurar nas melhores coleções públicas e privadas, ao lado de expoentes da arte moderna brasileira. Esse reconhecimento, no entanto, não significa que não haja preconceito ou discriminação com relação à inclusão dos “populares” no mundo das artes visuais:

Há preconceito por parte de segmentos elitistas cujo gosto é pautado por modismos promovidos pelo *marketing* cultural. Para estes, a arte feita pelo povo continua sujeita à hierarquia: vista como artesanato, tem seu lugar nas casas de campo ou praia da burguesia, mas não entra nas residências de São Paulo, Rio de Janeiro ou Nova Iorque (MILLIET, 2010, p.13).

No entanto, a maioria dos estudiosos de arte acredita que hoje a linha divisória entre o que é popular e o que é erudito é cada vez mais tênue e a cultura de massa, especialmente das periferias dos grandes centros urbanos, são manifestações que já não passam despercebidas. Segundo Mascelani,

Vivemos uma crise conceitual que torna cada vez mais complexa e imprópria a tentativa de definir claramente os limites entre as artes. O termo *naïf* já não designa o que designou no passado – quando foi utilizado para falar de alguns indivíduos, que produziam obras marcantes e incomuns, utilizando técnicas artísticas, sem terem passado por ateliês ou escolas especializadas. [...] Não podemos ignorar, entretanto, que conceituar carrega, dentro de si, o desejo de esclarecer – o que nos obriga a ter uma atitude crítica em relação à afirmação de que se trata de uma arte livre de condicionantes culturais. Os homens são seres culturais. No limite, só podemos qualificar uma obra humana como livre e espontânea – metafórica

ou poeticamente. [...] Hoje, qualquer tipo de arte está em intensa interlocução com a cultura de massa, com a cultura dos meios artísticos, com as artes legitimadas como eruditas (MASCELANI, 2008, p.24-25).

Vale ressaltar ainda que, no final do século XX e início do XXI, as periferias têm sido palco do surgimento de muitos eventos culturais e artísticos, especialmente na música e nas artes visuais. Os artistas têm essa percepção de um mundo em mutação e o manifestam através de suas obras. Para Milliet (2010),

A comunicação se dá fragmentada, entrecortada por outros discursos, misturada a outras falas. A força da cultura popular cresce nas periferias, instigando as elites a reformular seus códigos e a abrigar a marginalidade na cultura dominante (MILLIET, 2010, p.13).

A arte *naïf* representa bem esse estado de coisas, pois nela encontramos traços étnicos, folclóricos, populares, infantis. Não há como não estabelecer vínculos, como não se misturar, já que, também para Lévy (2001), “[t]odas as formas de comunicação se enlaçam e se multiplicam hoje no ciberespaço. Todas as instituições culturais se alinham e, por isso, começam a estabelecer vínculos, a colaborar, a se misturar” (LÉVY, 2001, p.149).

Da mesma forma, a periferia deseja não só o novo como também o culto, pois ambos representam o passaporte para o mundo do trabalho, do bem estar e do consumo. Sem esquecer que essa periferia, em sua grande maioria, é formada por jovens das pequenas cidades e vilas rurais que vieram para a “cidade grande” em busca de uma condição de vida melhor. Portanto, “já não cabe preservar a tradição da contaminação do novo, nem proteger o erudito da vulgaridade da mídia. Entre perdas e aquisições, o que se tem são associações temporárias que anunciam desgarramentos e inovações” (MILLIET, 2010, p.13). Aqui, Carmézia se encaixa perfeitamente, pois consegue transitar entre diversos códigos, manuseando perdas e ganhos entre as culturas pelas quais trafega. Ela se comporta como o artista de vanguarda que sabe se expressar no presente a partir de construções calcadas na memória de um passado, como veremos, muitas vezes já perdido.

Conforme podemos observar, muitos estudiosos percebem a tênue linha que separa o popular do culto, o tradicional do moderno, o urbano do periférico. Bhabha (1998 p.21) afirma que “o reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação”, pois revisitando o passado encontramos inúmeras temporalidades culturais que irão conferir invenções e reinvenções da tradição, mensuráveis ou não. Por isso, “esse processo afasta qualquer acesso imediato a

uma identidade original ou a uma tradição recebida” (BHABHA, 1998, p.21). Além disso, declara que

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 1998, p.21).

Reforçando o pensamento de Bhabha (1998), García Canclini (2011) afirma que, com as transformações das artes cultas a partir da segunda metade do século XX, “a arte já não pode ser apresentada como inútil nem gratuita. É produzida dentro de um campo atravessado por redes de dependências que a vinculam ao mercado, às indústrias culturais e a esses referentes ‘primitivos’ e populares que são também a fonte de que se nutre o artesanal” (GARCÍA CANCLINI, 2011, p.244). Portanto, seu paralelismo com o artesanato ou a arte popular obriga a repensar seus processos equivalentes nas sociedades contemporâneas, suas desconexões e seus cruzamentos.

Trazendo os pensamentos acima para nossa realidade cultural e fronteiriça da região Norte, questionamos: seria temeroso afirmarmos existir uma cultura identitária indígena ou até mesmo amazônica? Somos parte e ao mesmo tempo estamos em pleno processo contínuo e ininterrupto de assimilação de inúmeras culturas que trafegam num vaivém constante. E, da mesma forma que García Canclini (2011) estuda a arte e a cultura da América Latina, Reginaldo Gomes de Oliveira (2012) desenvolve um estudo da arte e cultura da América sob outra perspectiva, que é a da Amazônia Caribenha. Portanto, considero relevante destacar a tese defendida por Oliveira (2012), a respeito das diferentes culturas da Amazônia Caribenha:

A expressão da arte e cultura na Amazônia Caribenha é um marco inicial para o estudioso da arte na América do Sul, com possibilidade de dialogar com diferentes manifestações da cultura e da arte dessa específica região sul-americana. É uma tentativa de mostrar outras experiências estéticas e culturais europeias, indígenas, africanas, asiáticas, presentes nessa região em formato de ilha amazônica, que foi colonizada e dividida entre cinco países: Brasil, Venezuela, Guayana, Suriname e Departamento Ultramarino da França (ex Guiana Francesa) (OLIVEIRA, 2012, p.41).

Ou seja, Oliveira propõe outro olhar para toda essa região, não ficando restrito apenas a limites fronteiriços do Brasil e sim de uma região muito mais abrangente, a qual ele denomina de ilha da Amazônia Caribenha. Sendo assim, segundo ele, somos resultado das culturas das diferentes regiões do Brasil e

também da diversidade cultural e artística dessa região. Bhabha (1998) nos indica que “[o]s próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas ‘orgânicas’ – enquanto base do comparativismo cultural – estão em profundo processo de redefinição” (BHABHA, 1998, p.24). O que dizer então do processo vivido por Carmézia Emiliano ao deixar sua comunidade indígena e vir para Boa Vista? Percebemos que é exatamente o que acontece com a artista, que acaba sendo envolta em uma “simbiose”, vivenciando uma mistura de diversas manifestações culturais.

Ao entrevistar Carmézia, em determinado momento ela passa a relatar sobre seus avós, seu pai e como seus pais se conheceram. As idas e vindas entre Brasil e Guiana são frequentes, o que reforça ainda mais a mescla cultural existente na região, pois antes de vir morar em Boa Vista, ela viveu a experiência de ir e vir do Brasil para a Guiana, e vice-versa:

Esse daí que... esse daí que... escuta aí a história. É... eles tão trabalhando na mandioca no Semana Santa, ralando mandioca, espremendo e aí essa massa, o tucupi¹⁶ né, diz que virou sangue, virou sangue e aí todo mundo ficou espantado, não tavam querendo mais morar lá, porque tão trabalhando e aquele tucupi virou sangue, porque **Semana Santa é proibido trabalhar né**¹⁷. Daí eles foram embora pra Guiana, foram morar pra lá, pro outro lado, mas eles são daqui, meu pai, minha avó, meu avô são aqui do Brasil, só que foram morar pra lá, na Guiana, aí foram pra lá. Moraram pra lá muito tempo, aí já não existe mais eles, já morreram. Aí, nós viemos pra cá, pro Brasil [...]

- Mas quando você nasceu, quando seu pai conheceu sua mãe, foi lá na Guiana ou foi aqui no Brasil?

- É... acho que foi na Guiana, mas nós viemos pra cá, pro Brasil. Conheceu... a minha mãe também era daqui, ela foi passar o Natal, aí conheceu o meu pai, aí vieram morar pra cá. [...] Não, pois é, quando... mais pra cá... porque minha vó morava no Paipã, e tem mais pra cá Lago da Onça que chama, na Guiana né, passei uns tempo lá também, moremo lá, depois nós atravessemo pra cá, pro Brasil (01/11/2013).

Pode-se, a partir desse relato da artista, deduzir que a proposta de Oliveira, de uma Amazônia Caribenha, ou seja, de outro espaço de fronteiras compreendendo os países acima citados, faz sentido, como demonstra Carmézia e outros tantos migrantes, pois, assim como temos fronteiras demarcadas constitucionalmente, também se pode definir ou visualizar novas fronteiras como

¹⁶**Tucupi** – caldo feito a partir da mandioca ralada e espremida; é cozido por três dias antes de ser utilizado, que é para tirar o “veneno” da mandioca.

¹⁷Em todo o texto da dissertação, em algumas citações da Carmézia, grifo, em negrito, frases ou expressões com o intuito de destacá-las, porque, posteriormente serão analisadas.

propõe Oliveira, ou mais ainda, conforme o conceito trazido por Hall (2007, p.84) de “um mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas”.

Uma outra aproximação que deve ser revista e discutida mais amplamente é com relação à Arte Primitiva. Segundo Mimessi (1991, p.53), os “pintores primitivos propriamente ditos” são os artistas que produziram a arte das civilizações da Pré-História como as pinturas nas cavernas de Altamira, na Espanha; as das Salas dos Touros, em Lascaux, na França; as imagens rupestres de Val Camonica, na Lombardia, Itália; os artistas que produziram as artes do tempo dos faraós, no Egito; arte cretense e minoica da Grécia Antiga e também os artistas das civilizações pré-colombianas, como a dos Incas, no Peru; a dos Maias e Astecas, no México; e, finalmente, as civilizações silvícolas do Brasil, como a dos índios marajó, tupi-guarani, tikuna, dentre outros. Ou seja:

Tratam-se daqueles artistas antepassados, dos ancestrais, dos que deram origem, dos que deram início, dos que foram as raízes de todas as realizações artísticas ocorridas na Pré-História e na Antiguidade de todas as civilizações, inclusive as desaparecidas, ligadas ao mundo da civilização ocidental cristã. [...] Também aqueles artistas pertencentes aos povos ainda em estado natural, dos que habitaram ou ainda habitam as selvas, dos que vivem ou viveram, agem ou agiram em marcante divergência com os códigos de progresso e industrialização, ditos “civilizados”, adjetivados por estes ditos “civilizados” de selvagens (tanto no sentido de próprio das selvas, como também no sentido pejorativo de bárbaros, rudes, brutos, ignorantes) (MIMESSI, 1991, p.53).

A outra classificação de “primitivos”, de acordo com Mimessi (1991) seriam os Pintores Primitivos Modernos da Cultura Oral e os Pintores Primitivos Modernos da Cultura Erudita, nos quais se enquadrariam os artistas *naïfs*.

Os Primitivos da Cultura Oral se manifestam artisticamente através de obras que são intensamente vincadas – senão pela totalidade, pelo menos em boa parte – pelas principais características de espontaneidade, simplicidade, inexperiência (esta em relação ao padrão tradicional comum à sua época, verificável em obras, obviamente elaboradas fora dos moldes escolarizados; serem portadores ou virem impregnados de um forte teor de raízes populares (não eruditas); serem o resultado de uma visão altamente ligada a fatores instintivos, míticos, que resvalam para insinuações mágico-fantástico-oníricas; serem resultado de um estilo próprio, definido e inconfundível, diferentes das demais de seu gênero, graças a uma criatividade oriunda de inventos e soluções plásticas muito pessoais; formulação a partir dos singelos, ingênuos, primários, rudimentares e primordiais moldes da cultura oral, conseqüentemente, do não compromisso intelectual com a tradição escolarizada (MIMESSI, 1991, p.53-54).

Reforçando o que aponta Mimessi (1991), D’Ambrósio (2012) afirma que os criadores anônimos da pintura primitiva “vinculam-se a um estado preciso de

evolução cultural e não têm preocupação estética, mas uma função social ritual dentro de suas culturas particulares, ligada a atividades de caça, pesca, coleta, magia ou religião.”¹⁸

Já os Primitivos da Cultura Erudita “são os pintores nascidos e formados dentro das tradições, dos valores, dos padrões escolarizados – muitos deles já reconhecidos nos circuitos internacionais da Arte – e provindos das mais diversas atividades humanas” (MIMESSI, 1991, p.55). Ou seja, encontramos pintores primitivos eruditos – médicos, professores, engenheiros, donas-de-casa, bancários, etc – que não se dedicam a um estudo mais profundo de artes ou técnicas artísticas. Esses artistas foram denominados por Mimessi (1991) como Pintores Primitivos Modernos, sejam orais ou eruditos, porque nasceram, em termos históricos, depois do Movimento de Arte Moderna e são pós-Henri Rousseau, considerado, como já vimos, o “Pai” dos Pintores Primitivos Modernos ou *Naiïfs*.

Nesse contexto, podemos retomar a fala de Barbosa (2006) e Luitgards (2010), quando afirmam que muitos artistas, mesmo tendo frequentado a universidade, optam por adotar uma estética *naïf*, não abrindo mão dela e, preferindo, assim, seguir os ditames da própria sensibilidade, ratificando a fala de Mimessi (1991).

Com relação à aproximação entre arte popular e arte *naïf*, embora seja difícil distingui-las, pois entre ambas existem características muito próximas, procuraremos estabelecer diferenças primordiais, que as distingam sem, no entanto, preterir uma em relação à outra. Segundo Morais (2003):

A arte popular não é apenas uma questão estética, é também uma questão econômica e social. [...] o trabalho artístico é trabalho produtivo: ambos garantem sobrevivência material. No contexto da cultura popular, artífices e artesãos se igualam na competência do ofício: escultores, pintores, carpintas, marceneiros, pedreiros, calceteiros, etc. Todos são dignos e merecedores de respeito (MORAIS, 2003, p.80).

Enquanto Morais fala a partir de um contexto mais brasileiro, trago García Canclini (2011) que trata da América Latina de maneira geral, o que permite um panorama mais amplo do que entende por popular.

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a serem artistas, a individualizar-se, nem a participar do

¹⁸Citação extraída do site <<http://www.artcanal.com.br/oscardambrósio.htm>> Acessado em: 28/03/2012.

mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (GARCÍA CANCLINI, 2011, p.205).

Porém, de acordo com as pesquisadoras Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Leticia Duarte, citadas por Morais (2003),

Os escultores – aceitando valores que lhes são atribuídos – também consideram sua produção como arte popular, não sem denunciar as injunções do mercado a que estão submetidos, a condição de arte inferior que lhes é atribuída e a situação de exploração em que continuam vivendo (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980 *apud* MORAIS, 2003, p.80).

Em depoimento ao trio de pesquisadoras, Ariano Suassuna afirma que:

Sempre acreditei que, no Brasil, só é nacional o que é popular – ou então aquilo que é ligado ao popular. A arte popular a que me refiro é aquela criada pelo povo mais pobre, pela imensa maioria de analfabetos e semi-letrados, alguns com clarões de genialidade em sua criação. É por isso que cito sempre a par os nomes de José Francisco Borges e Gilvan Samico. O primeiro, autor de folhetos, é um homem do povo. O segundo não é, mas tem seu trabalho profundamente ligado ao da xilogravura popular (COIMBRA; MARTINS; DUARTE, 1980 *apud* MORAIS, 2003, p.88).

Suassuna deixa claro que, no seu entendimento, a arte produzida pelo povo e, por isso, por muitos “críticos” considerada “menor”, de menos valor, tanto financeiro quanto esteticamente, tem grande valor artístico-cultural e merece toda a distinção. A partir do depoimento de uma referência como Suassuna acredito que mais importante do que definir fronteiras estilísticas ou rotular estilos é o trabalho que esses artistas realizam, independente de qual fonte “inspiradora” buscam beber ou se alimentar. Por essa razão, mais uma vez reafirmo o quanto é tênue a linha que separa o *Naïf* do Popular, do Erudito, do folclórico, pois se mesclam, misturam-se, provocando cada vez mais hibridações:

A apropriação da criatividade popular como base para recriações ou reelaborações eruditas tem sido uma constante da arte brasileira, desde muito tempo. E não se trata tão somente de temas [...] mas também de materiais e modos de produção. [...] Nos melhores artistas, essa transposição de determinadas técnicas e modos de produção específicos para o campo da criação erudita ‘impõe ao familiar uma substância poética que o torna subitamente estranho’, ocasionando, no olhar do espectador, ‘um desequilíbrio, um descompasso das percepções e significações habituais’, como afirma Paulo Venâncio (MORAIS, 2003, p.92).

Já Garcia Canclini (2011) observa esse estranhamento citado por Morais (2003), mas, como já dito anteriormente, de uma maneira mais ampla, e apontando que:

Se a cultura popular se moderniza, como de fato ocorre, isto é para os grupos hegemônicos uma confirmação de que seu tradicionalismo não tem saída; para os defensores das causas populares torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de serem eles mesmos. [...] o tradicionalismo é hoje uma tendência em amplas camadas hegemônicas e pode combinar-se com o moderno, quase sem conflitos, quando a exaltação das tradições se limita à cultura [...] É preciso perguntar-se agora em que sentido e com quais fins os setores populares aderem à modernidade, buscam-na e misturam-na a suas tradições (GARCÍA CANCLINI, 2011, p.206).

De acordo com o autor, uma primeira análise consistiria em ver como se reestruturam as oposições moderno/tradicional e culto/popular nas transformações do artesanato e das festas; outra questão passível de análise seria examinar como se reformulam hoje, ao lado do tradicional, outros traços que tinham sido identificados de maneira inevitável com o popular: seu caráter local, sua associação com o nacional e o subalterno (GARCÍA CANCLINI, 2011).

Esse é um debate que já vem ocorrendo há algumas décadas, em especial, por trazer à tona a discussão do conceito de popular por sujeitos sociais formados em processos acadêmicos diferentes, quais sejam: sociólogos, historiadores, antropólogos, filósofos etc., cada um focando especificamente dentro de sua área, sem “admitir”, muitas vezes, o nível de interdisciplinaridade existente entre as mesmas. Uma possibilidade para tentar resolver esse impasse do popular e do culto poderia ser uma nova investigação que reconceitualizasse as transformações globais do mercado simbólico levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco, mas seus cruzamentos e convergências. García Canclini (2011) propõe que:

Seria possível avançar mais no conhecimento da cultura e do popular se se abandonasse a preocupação sanitária em distinguir o que teriam a arte e o artesanato de puro e não contaminado e se os estudássemos a partir das incertezas que provocam seus cruzamentos. Assim como a análise das artes cultas requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta do campo e dos objetos, o exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos. (GARCÍA CANCLINI, 2011, p.245).

Como poderemos observar nas falas da artista Carmézia Emiliano no corpo deste trabalho, a comunidade indígena da qual é originária é um exemplo do quanto esses agentes modernos já estão arraigados no seu cotidiano. Em diversos momentos ela narra a sua vontade de, por meio da sua pintura, de alguma forma manter perene sua cultura, porque o seu povo já não dança, canta ou representa suas tradições como outrora ela vivenciou, quando criança. Quem conhece um pouco as comunidades indígenas de Roraima ou mantém um contato um pouco mais estreito com as diversas etnias existentes no Estado, sabe que o que afirma García Canclini (2011) se confirma no nosso dia-a-dia, no que diz respeito, especialmente, a essa mescla de bens ditos tradicionais e os modernos e que eles são manipulados de acordo com as necessidades do momento. Somos sabedores que a grande maioria dos indígenas está a décadas vivendo um intenso e constante processo de migração, mestiçagem e urbanização, em constante interação com o mundo moderno. Mais uma vez, Carmézia Emiliano é um perfeito exemplo do que afirmo.

Como frisado há poucos parágrafos, um número expressivo de artistas *naïf* usa como tema de suas pinturas cenas populares ou representativas do folclore. Isto não quer dizer, no entanto, que se possa chamar essas pinturas de arte popular, já que, como diz o sociólogo Arnold Hauser, citado por D'Ambrósio (2012) em relação a obras folclóricas ou populares, estas “revelam influência mínima do gosto individual, pois o artista é um porta-voz da comunidade, um veículo da visão estética do grupo” (HAUSER, 2000 *apud* D'AMBRÓSIO, 2012). E García Canclini (2011) vai mais além, ao falar sobre o “esforço” em conceder ao folclore o devido lugar na cultura nacional:

Os textos folclóricos produziram, desde o final do séc. XIX, um amplo conhecimento empírico sobre os grupos étnicos e suas expressões culturais: a religiosidade, os rituais, a medicina, as festas e o artesanato. Em muitos trabalhos vê-se uma identificação profunda com o mundo indígena e mestiço, o esforço para lhe dar um lugar dentro da cultura nacional. Mas suas dificuldades teóricas e epistemológicas, que limitam seriamente o valor de seus informes, persistem em estudos folclóricos atuais (GARCÍA CANCLINI, 2011, p.210).

Nessa citação, García Canclini destaca que está se referindo especificamente à Argentina, Brasil, Peru e México, países que, segundo ele, embora mais renovadores na análise da cultura popular, ainda mantêm o controle sobre a maioria das instituições especializadas e da produção bibliográfica. Isso, de

acordo com ele, dificulta que os estudos sobre o popular produzam um conhecimento científico.

Finkelstein (2001) afirma que: “A arte *naïf* é pessoal, livre de toda ascendência ou obrigação. Bem ao contrário dos artistas populares e folclóricos que expressam valores de comunidades e grupos étnicos aos quais estão ligados.” (FINKELSTEIN, 2001, p.32). Como se depreende da obra de Carmézia, até mesmo o uso de termos comunitários é motivo de confusão, pois o que ocorre é que ela tira os temas de suas pinturas de sua própria experiência comunitária, mas como ficará claro mais adiante, imprime uma carga pessoal e emocional, que faz com que ela, através de sua arte, não seja apenas uma porta-voz da comunidade. É válido ressaltar que, a partir das leituras, estudos e pesquisas, observou-se que muitos estudiosos do tema *naïf* não conseguem, ou não querem, disfarçar a veemência, a paixão com que tratam dessa arte. Autores como Lucien Finkelstein, Olívio Tavares de Araújo e Anatole Jacovski, em determinados momentos passam, inclusive, um quê de preconceito, uma visão romantizada e paternalista desses artistas, o que acaba depondo contra a credibilidade de suas falas.

Entende-se que as definições são necessárias para evitar uma anarquia de nomenclaturas, porém, sempre serão limitadoras. E, no caso dos artistas *naïfs*, talvez essas nomenclaturas todas referentes à arte deles, sejam um tanto imprecisas. Para eles não existem referências culturais limitadoras, pois sentem-se livres para criar suas telas. Não continuam uma tradição acadêmica nem rompem com uma, pois, em geral, não a estudaram e não se preocupam com as normas impostas pelas academias e críticos de arte. Seu objetivo é representar uma imagem ou pensamento sem levar em conta qualquer tipo de barreira conceitual ou técnica. O resultado, portanto, dependerá de sua sensibilidade, talento e capacidade de ser, acima de tudo, fiéis a si mesmos. No entanto, vale ressaltar que, a partir do momento em que é aceita e assimilada pela academia, a própria arte *naïf*, paradoxalmente, passa a fazer parte de uma tradição artística.

Portanto, a partir dessa série de depoimentos e análises sobre o ser popular, primitivo ou *naïf*, reafirmo que, especialmente no que diz respeito à minha pesquisa sobre a obra e a artista Carmézia Emiliano, considero que, mais importante do que definir seu “estilo”, é poder apresentar seu trabalho de forma digna, consistente e efetiva.

Capítulo II – Cultura, Identidade e Memória a partir da obra de Carmézia Emiliano

“Um homem que se lembra sozinho daquilo que os outros não se lembram assemelha-se a alguém que vê o que os outros não vêem”.

Maurice Halbwachs (1990)

Considero relevante ressaltar mais uma vez que todas as reflexões aqui realizadas sobre cultura, identidade e memória terão como fio condutor do pensamento a personagem principal dessa dissertação: a artista plástica Carmézia Emiliano. Sua produção pictográfica a partir de suas memórias; a sua fala ao afirmar que representa, por meio de sua pintura, a cultura indígena e seus conflitos identitários, ao interagir com tão diferentes ambientes culturais. Por essa razão, os três temas aparecerão integrados, interagindo, como o próprio do conceito de hibridação (GARCÍA CANCLINI, 2011).

Os Estudos Culturais se originaram paralelamente na França, com o estruturalismo francês e a obra do teórico francês Roland Barthes. Em *Mitologias* (1957), ele realiza breves estudos de uma gama de atividades culturais. Barthes está especialmente interessado em desmistificar o que, em cultura, passa a parecer natural, mostrando que ela se baseia em construções contingentes e históricas com implicações sociais. Na Grã-Bretanha, é a teoria literária marxista de Raymond Williams, explicitada em *Cultura e Sociedade* (1958), e do fundador do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, Richard Hoggart com *The Uses of Literacy* (1957), que buscou recuperar e explorar uma cultura operária popular, que havia sido perdida de vista, à medida que a cultura era identificada como alta literatura (CULLER, 2001; FIGUEIREDO 2010).

Esse ideário se disseminou pelos Estados Unidos e, posteriormente, pela América Latina. Constata-se que, tanto a abordagem anglo-saxônica quanto a latino-americana têm um ponto em comum que é o viés político-ideológico de base marxista:

Na América Latina a crítica cultural estava preocupada com o que hoje denominamos identidade nacional (ou continental), com as relações dicotômicas entre América x Europa, América Latina x América Anglo-

Saxônica, civilização x barbárie, literatura universal x literatura nacional/regional, Brancos x Negros e/ou Indígenas, ou seja, preocupava-se em definir o estatuto de novas sociedades e das novas literaturas em face das tradições europeias, [...] tendo como objetivo explorar e revelar a cultura popular dos jovens e dos operários para detectar a influência da mídia sobre a vida destes grupos (FIGUEIREDO, 2010, p.16-17).

No Brasil, os estudos culturais produziram trabalhos inovadores e relevantes para o conhecimento da cultura, sobretudo na Literatura Comparada. Porém, alguns estudiosos contestam os estudos culturais, por considerarem, entre outras razões, “a diluição do objeto de análise, ausência de rigor teórico e de sistematização metodológica, que teriam sido provocadas pelas várias teorias que embasaram os Estudos Culturais, notadamente a dos chamados pós-estruturalistas” (SOUZA, 1998, *apud* FIGUEIREDO, 2010, p.19). Figueiredo aponta ainda que, para a maioria dos críticos, a grande vilã dos estudos culturais seria a interdisciplinaridade, praticada sem a observância de leis ou de controle.

Em uma concepção mais ampla:

O projeto dos estudos culturais é compreender o funcionamento da cultura, particularmente no mundo moderno: como as produções culturais operam e como as identidades culturais são construídas e organizadas, para indivíduos e grupos, num mundo de comunidades diversas e misturadas, de poder do Estado, indústrias da mídia e corporações multinacionais (CULLER, 2001, p.49).

Os Estudos Culturais são um campo de conhecimento que envolve diversas disciplinas que se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea. Segundo Hall (1980, p.7), “não configuram uma ‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interatuam, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade”. Eles possibilitam, especialmente, harmonizar o caráter problemático da identidade com as múltiplas maneiras pelas quais as identidades se formam, são vividas e transmitidas. Nesse sentido, os estudos culturais se tornam particularmente importantes porque, como afirma Culler,

É o estudo das culturas e identidades culturais instáveis que se colocam para grupos – minorias étnicas, imigrantes e mulheres – que podem ter problemas em identificar-se com a cultura mais ampla na qual se encontram – uma cultura que é ela própria uma construção ideológica que sofre mudanças (CULLER, 2001, p.52).

Ou seja, os Estudos Culturais abrangem os temas envolvidos na pesquisa, em especial os que são estudados e analisados nesse segundo capítulo, assim como a personagem principal da pesquisa: uma mulher, indígena, que migrou de

sua comunidade Macuxi para a periferia da capital de Roraima e daqui para o contato com outras culturas, como em Brasília e São Paulo.

2.1. As Bienais de Arte *Naïf* do Brasil: um olhar feminino e indígena do lavrado de Roraima para a Terra da Garoa

Quando em 2005, Carmézia Emiliano conheceu “o Augusto”, como ela mesma fala, pode-se aí colocar um marco divisório em sua carreira. Segundo relato do próprio Augusto a mim, em uma de suas visitas a familiares em Boa Vista, circulando pelas lojas de artesanato, se deparou com dois pequenos quadros de Carmézia. Logo vislumbrou aí um talento artístico, mais especificamente no estilo *naïf*, do qual é profundo conhecedor. Buscou informações sobre a artista até encontrá-la em sua casa:

[...] eu conheci o Augusto né, ele disse pra mim. Primeira vez que ele me visitou, ele foi me visitar. [...] não me lembro também quem foi que levou ele, se a irmã dele, eu sei que ele chegou lá. O Augusto chegou lá, aí ele olhou pro meu trabalho, tirei foto com ele, aí ele me convidou pra jantar... almoçar. Aí saímos... aí ele disse pra mim: ‘eu vou te ajudar pra se inscrever no concurso de Arte *Naïf*, é em São Paulo’, aí eu fiquei nervosa... (risos) logo meu pensamento de viajar no avião, ha, ha, ha! [...] Eu viajei... porque... eu já viajei na Guiana, só que avião era, subia, descia e aquele frio... com medo segurava na cadeira, aí eu pensei... imaginei logo no avião, fiquei tudo nervosa. ‘Eu vô viajar?’ aí ele disse: ‘Sim, tu vai participar e eu vou te levar, te ajudar se inscrever’. Tá bom, aí já pra eu participar nesse 2006. Me conheceu, tirou foto comigo e tal... essas coisa. ‘Capricha’, ele disse pra mim. Caprichei... fiz “Parixara” primeiro... dança de parixara. Aí foi premiado dois quadro, dois obra premiado (01/11/2013).

A partir desse primeiro encontro, como ela mesma relata, duas telas foram inscritas e as duas foram premiadas na Bienal de Arte *Naïf* do Brasil, que vem acontecendo regularmente desde 1992, sendo promovida pelo SESC na cidade de Piracicaba – Estado de São Paulo. É importante ressaltar que a artista participou de quatro Bienais consecutivas, a partir de 2006. Em todas contou com o apoio “do Augusto”, já então seu *marchand*, que realizou as inscrições dos trabalhos e a acompanhou a São Paulo. Cada Bienal produz um catálogo com as obras de todos os artistas participantes e, na primeira entrevista que fiz com a Carmézia em 26 de setembro de 2012, na UFRR, esses catálogos estavam conosco. Assim, tínhamos à nossa frente a reprodução de cada uma das telas por ela pintadas e a entrevista teve como objetivo específico conversarmos sobre cada uma das obras, seu

significado, o porquê da escolha das imagens representadas e qual sua percepção sobre sua participação em cada uma das Bienais.

Para uma melhor compreensão da participação da Carmézia nas últimas Bienais, citarei cada uma com as respectivas obras, as premiações e os comentários pertinentes.

Bienal 2006 – primeira participação, com duas obras recebendo o Prêmio Aquisição, passando assim a fazer parte do acervo do SESC/SP. Num dos quadros, Carmézia narra a lenda do Monte Roraima:



Figura 12 – “Lenda do Monte Roraima” 2006.

Monte Roraima era uma árvore entre muitas outras. Dois irmãos tentaram cortar, pois comiam os frutos que, quando caíam, eram comidos pelos animais e não sobravam frutos para os irmãos. Os irmãos, um se chamava Ani'ke¹⁹ e o outro Insikiran²⁰, resolveram cortar a árvore para comer seus frutos, pois era tudo o que tinham para comer; era conhecida como a “árvore da vida”. Cortaram e derrubaram e já surgiu o Rio Branco, o rio Cotingo e o rio Maú, essa é a história que surgiu e espalhou frutas para todo

¹⁹Ani'ke – irmão mais novo de Insikiran e neto de Makunaima, conforme o Dicionário da Língua Makusi, de Celino Alexandre Raposo e editado pela UFRR em 2008.

²⁰Insikiran – irmão de Ani'ke. Quero ressaltar aqui que o Dicionário da Língua Makuxi, acima citado, traz a grafia “Insikiran”, a qual adotarei, porém, também já pude observar a grafia “Inxikiran” no livro Onças, Antas e Raposas – Mitos do povo makuxi registrados pelo monge beneditino Dom Alcuíno Meyer, O.S.B. – Ordem de São Bento – entre 1926 e 1948, organizado por Pe. Ronaldo B. MacDonell, S.F.M. – Scarboro Foreign Mission – e editado pela Diocese de Roraima em 2011. A relação de parentesco entre Ani'ke e Insikiran aparece um tanto confusa em diferentes textos ou mitos; são gêmeos, mas ora um aparece como o mais velho, ora o outro. No Dicionário da Língua Makuxi, Makunaima é citado como avô dos irmãos; já no livro Onças, Antas e Raposas, Makunaima é apresentado como irmão de Ani'ke e Insikiran.

lado. Dizem que até hoje tem muita fruta por lá: bananeira, cana, pé de pimenta e ouro ao redor do Monte Roraima, mas que não pode ser tocado, senão fica doente (entrevista realizada em 26/09/2012)²¹.

Questionei a artista sobre o que aconteceu com os irmãos que cortaram a árvore. Ela respondeu que “se transformaram em pedra e o tronco se transformou em pedra e criou o monte e os frutos se espalharam para todo lado”. Ani'ke e Insikiran, irmãos gêmeos, juntamente com Makunaima, são os ancestrais do povo makuxi, sendo este último o que dá nome à obra de Mário de Andrade, “Macunaíma”, romance publicado em 1928 e que tece várias tradições mitológicas do Brasil, segundo MacDonell (2011).

Ainda de acordo com MacDonell (2011), os mitos servem para explicar a origem dos fenômenos naturais e comunicar os valores culturais de um povo, “chamam o ouvinte a refletir sobre o sentido da vida” (MacDONELL, 2011, p.23). Inclusive, o autor ratifica a narrativa de Carmézia em relação à origem do Monte Roraima, assim como ressalta o valor dos mitos para o povo Makuxi.

Outro mito explica a formação do Monte Roraima: no princípio, ele teve a forma de uma árvore que foi cortada pelos heróis makuxi. O tronco que restou da árvore formou o que é agora o Monte Roraima. Imersos no mundo da natureza, os makuxi consideravam que o ser humano era um animal entre outros e, portanto, nos mitos, os seres humanos se transformam facilmente em animais e vice-versa. Os animais partilham características humanas: podem falar e interagir com humanos. São como irmãos e irmãs (MacDONELL, 2011, p.23).

No que diz respeito aos mitos é importante destacar que são caracterizados por terem diversas versões, uma vez que, como tradição oral, variam em forma cada vez que são contados, de acordo com a pessoa e as circunstâncias.

Como professora de Arte, estou ciente da recomendação de que sejam realizadas as leituras das imagens a partir da capacidade de fruição de cada espectador. É o que normalmente faço quando tenho a oportunidade de levar meus alunos a uma exposição, não sem antes uma preparação prévia. E após cada um discorrer sobre suas impressões, passa-se a outra etapa, quando possível, que seria confrontarmos com o que o artista propunha com a obra. Faço essa pequena introdução para ilustrar um fato que ocorreu comigo em relação a exatamente essa obra da Carmézia, “Lenda do Monte Roraima”. Ao fazer minha leitura e analisar as linhas brancas que contornam o monte, entendi que seria apenas um contorno que a artista resolvera fazer. No entanto, ao questioná-la, disse-me que se tratava dos rios

²¹A entrevista na íntegra se encontra em apêndice A.

Branco, Cotingo e Maú, importantes rios que banham Roraima. Por essa razão, apesar de entender a questão metodológica aplicada no Ensino da Arte, acredito que nesse caso, não poderia perder a oportunidade de obter o relato da artista, que sempre se mostrou disponível ao diálogo. Isso sem contar que, como apresento suas obras como narrativas visuais, nada mais oportuno do que aliá-las às suas narrativas orais, visando tornar a pesquisa ainda mais rica, além de trazer à tona aspectos não conhecidos pelo espectador de outras culturas. Além disso, alguns termos usados já nos próprios títulos de obras de Carmézia – damorida, parixara, mutum etc. – suscitam a necessidade de um esclarecimento e contextualização, além, é claro, do aparecimento destes elementos próprios de culturas indígenas na obra em si.

Outro dado curioso em relação à obra “Lenda do Monte Roraima” é que, na sequência do relato, Carmézia diz:

Faz tempo, teve um avião, helicóptero parece; aqui tem redemoinho que puxa e puxou o helicóptero que foi filmar, não sei que ano era, parece que tem horário pra chegar, que é ao meio-dia, passou de meio-dia fica cheio de redemoinho e nublado, tem que chegar ao meio-dia (26/09/2012).

Há alguns anos, em setembro de 1998, portanto, oito anos antes da pintura do quadro, uma equipe de reportagem de uma rede de televisão, que se dirigia ao Monte Roraima para a realização de um documentário, acabou tendo que fazer um pouso de emergência sobre o Monte. E se observarmos mais atentamente as nuvens pintadas pela artista, veremos que em uma delas ela procura dar um efeito de redemoinho, exatamente como descreve acima; podemos, então, atentar para o fato de Carmézia querer frisar a importância do acidente ocorrido e como este interfere na sua criação artística.

Esse relato nos remete ao que afirma Guimarães (2006) sobre o quanto somos permeáveis ou influenciáveis por outras culturas, no caso, as histórias dos brancos interferindo em uma tradicional lenda indígena:

A arte, ou a cultura do povo, não é fixa e representativa de uma cultura nacional estanque. Abriga diásporas, estranhamentos, alteridades, reelaborações identitárias no cotidiano e nas tradições permanentemente redesenhadas. [...] Utilizar operações de desconstrução não significa eliminar ou refutar códigos já instituídos, mas sim, atingi-los transversalmente com outros códigos culturais em propostas multi, inter, transculturais e intertextuais (GUIMARÃES, 2006, p.15).

Mascelani (2008, p.25) diz ainda que “hoje, qualquer tipo de arte está em intensa interlocução com a cultura de massa, com a cultura dos meios artísticos,

com as artes legitimadas como eruditas”. Por sua vez, Geertz (1989, p.58-62) define que “a cultura é melhor vista não como complexo de padrões concretos de comportamento [...], como tem sido o caso até agora, mas como um conjunto de mecanismos de controle [...], para governar o comportamento.” Dessa forma podemos entender que o modo de vida e o mundo social no qual fomos formados, em diferentes grupos e com opiniões distintas, ao nosso redor, é que vão definir nossa identidade cultural; porém estamos permanentemente sujeitos a influências e mudança de postura.



Figura 13 – “Parixara” 2006.

Segundo a artista, “‘Parixara’ é uma dança para comemorar a colheita, convida os vizinhos, o tuxaua, para fazer bebida e comemorar”.

Quando se comemora a colheita da mandioca da roça, a primeira colheita da roça, a gente convida os vizinhos para fazer uma bebida, festa para comemorar, das outras malocas, para fazer festa e faz a bebida especialmente para eles, só os convidados das comunidades perto. A gente faz próprio pra eles, pra eles beberem, brincar, embebedar, dançar; a gente dá tudo, comida, bebida, é tudo a gente que dá pra eles, aí já é festa, dançam; vão bebendo e dançando até cair; aí tem as mulherada que vão dando bebida e eles vão entrando no círculo e vão dançando até cair, até de manhã cedo para comemorar a colheita (26/09/2013).

Também questionei o fato de um casal estar de frente um para o outro e os demais componentes estarem com a cabeça coberta, portanto não sendo possível identificar se são mulheres ou homens.

É o jeito de se vestirem, pra não conhecer, assim, pra não conhecer. Tem o puxador, ele não ganha muita bebida porque é o puxador, ele leva e canta a música e os outros acompanham. Eu não coloquei as mulherada, elas também dançam, elas seguram nos ombros e vão acompanhando os

homens. [...] as flautas que fazem zoadá e os desenhos são enfeites que eles fazem para enfeitar as flautas, pode ser qualquer desenho. É uma dança que dançam os homens, as mulheres e até as crianças. As flautas são feitas de embaúba, dá um som bonito (26/09/2013).

Esta é apenas uma das representações que Carmézia faz da dança “Parixara”, uma das danças mais representativas da etnia Macuxi²². A artista faz uma série de parixara com o objetivo de mostrar, em diferentes momentos e situações, características culturais do seu povo. Neves (2003) diz que as formas de apropriação de um fenômeno são socialmente díspares e que tendemos a estudar apenas os modos de produção e enunciação dos fenômenos culturais, porém seus modos de difusão e apropriação, embora menos vistos, não são escassos na vida cultural. E Carmézia é um exemplo dessas diferentes formas de apropriação, pois ela representa a mesma dança de acordo com a sua leitura do fenômeno cultural que esteja acontecendo em determinada situação, corroborada pelo autor que afirma:

Essas formas de apropriação não podem, tampouco, ser encaradas dentro de uma ótica empiricista que veria continuidade entre sujeitos e objetos. Creio que as maneiras de ver, viver, assistir, organizar a memória são da ordem da construção intelectual: são *constructos* socialmente ancorados (NEVES, 2003, p.48).

Portanto, há diferenças, frequentemente observadas, entre a forma de ver de espectadores e de quem se apropria do fenômeno cultural com o intuito de “preservar”, organizando-o e exibindo-o. Afirmativa essa confirmada por García Canclini (2011):

Toda a cultura é resultado de uma seleção e de uma combinação, sempre renovada, de suas fontes. Dito de outra forma: é produto de uma encenação, na qual se escolhe e se adapta o que vai ser representado, de acordo com o que os receptores podem escutar, ver e compreender. As representações culturais, desde os relatos populares até os museus, nunca apresentam os *factos*, nem cotidianos nem transcendentais; são sempre re-presentações, teatro, simulacro. Só a fé cega fetichiza os objetos e as imagens acreditando que neles está depositada a verdade (GARCÍA CANCLINI, 2011, p.201).

Embora a afirmação do autor possa parecer dura ou cruel para quem ainda alimentava a ilusão de que poderia ser sempre realizada a reprodução fiel de uma apresentação ou representação, vê-se que, como García Canclini, Neves reforça a seguir que são apenas formas de expressão mantidas com a intenção de “preservar”

²² A dança Parixara e a culinária Damorida são expressões da cultura e identidade dos povos indígenas Karíbe e Arawak, com variações que caracterizam os habitantes das savanas ou lavrados, serras e florestas.

a memória ou a cultura de determinado povo, como no caso da Carmézia, que o faz por meio de sua pintura.

A memória social não tem existência apenas como um conjunto de lembranças reconhecíveis como 'suas' por um grupo. A memória social conhece situações mais ou menos ritualizadas que não seriam apenas uma de suas formas de expressão. São, na verdade, mais que isso: sendo rituais que servem à expressão e continuidade da memória, são rituais de tentativa de preservação da identidade cultural e social de um povo – ou de uma parcela desse povo (NEVES, 2003, p.45).

Para a artista essa é a sua função, desempenhada por meio de sua pintura, no sentido de manter a memória social do seu povo viva e presente na história de Roraima.

Finalmente, perguntei como foi a experiência de participar de uma primeira Bienal: “Eu não esperava ser selecionada, pintei assim mesmo, mas não esperava, encontrei artistas, conheci um bocado de artistas, fiquei admirada, fiquei surpresa de ver aquilo acontecendo comigo; a primeira vez; foi muito boa aquela viagem; conhecer outros artistas, muita gente” (26/09/2013).

Bienal 2008 – Carmézia participa com mais duas telas. “Espremendo Caju”, que recebe prêmio de Menção Especial, e “Fazendo Panela”.

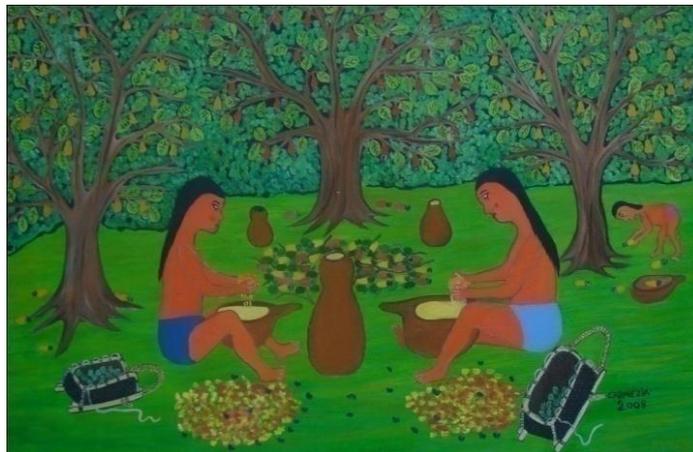


Figura 14 – “Espremendo Caju” 2008.

Passando então para a Bienal de 2008, pergunto a Carmézia porque a opção por pintar as mulheres espremendo caju, se na região da maloca do Japó existem muitos cajueiros e se é uma prática comum as mulheres espremerem cajus:

É porque na **minha maloca** (grifo meu) existe, assim, árvores, paisagem, aí eu vou pintando os cajueiros, a mulherada apanhando caju e espremendo, pensei, né. Aí desenhei e pinteí. [...] Não tem muito... tem nas casas, nos

matos. Antigamente o pessoal plantava e a gente apanhava o caju, fazia bebida e comemorava o Natal, casamento, aniversário. Tudo a gente comemora com suco de caju, mas esse aqui embebedado também (26/09/2013).

Questiono se essa bebida é parecida com o caxiri e como é feita: “não, só mesmo espremendo caju, só mesmo espreme os cajus, passa na peneira, lava os caju primeiro, aí a gente espreme, bota nessas cabacinhas, pronto, pra pegar sol, passa dois, três dias, aí fica forte”.

Percebemos já, a partir das três obras vistas até aqui, como Carmézia se preocupa em retratar eventos, fatos e paisagens que fazem parte da vida na comunidade. Além disso, em muitos momentos da fala da Carmézia pude observar o quanto ela é enfática ao afirmar “minha maloca”, como no destaque que dei na fala acima. Ou, como na entrevista que fizemos em novembro de 2013 e conversávamos sobre quem dos seus familiares ainda mora na região do Japó e ela categoricamente afirmou: **“Eu moro aqui, mas eu faço parte da comunidade.”** Ela já vive em Boa Vista há vinte anos, já teve oportunidade de conhecer outros lugares como Brasília e São Paulo, no entanto seu sentimento de pertencimento àquele lugar é muito presente o tempo todo. Se, como afirma Woodward (2012),

A complexidade da vida moderna exige que assumamos diferentes identidades, mas essas diferentes identidades podem estar em conflito. Podemos viver, em nossas vidas pessoais, tensões entre nossas diferentes identidades quando aquilo que é exigido por uma identidade interfere com as exigências de outra (WOODWARD, 2012, p.32),

concluiremos que tal situação deve ser ainda mais conflituosa para uma pessoa que saiu de uma maloca, foi para a periferia de uma capital e passou a circular entre exposições em grandes capitais.

A colocação de Woodward me remete a outro momento marcante da entrevista com Carmézia em novembro de 2013, em que continuávamos conversando sobre os seus filhos que moram lá na maloca, sua irmã. É visível a saudade que ela sente daquele período em que viveu lá:

[...] por isso que eu não gosto muito de cidade, não, eu tenho vontade de morar lá no interior...

- Você voltaria a morar pra lá?

- Eu voltaria...

- É?

- Eu voltaria morar lá, mas não deixava de pintar não, eu levava meu trabalho tudinho, tinta, tudo, tudo... meu pensamento de fazer uma casa lá, assim... fazer criação, essas coisa...

- E continuar pintando.

- E continuar pintando, mas tendo minha casa aqui. Quando eu venho pra cá eu tenho onde ficar (01/11/2013).

Ao mesmo tempo, pode-se perceber o quanto ela gosta e quer manter o seu lugar, “o lugar que ela conquistou na cidade”, com tudo o que se encontra implícito nessa afirmação. Nesse sentido, a artista é um exemplo de “identidades em conflito”, pois vive em Boa Vista, sente falta da vida na maloca, mas também quer ir muito além das fronteiras de Roraima com sua arte.

De acordo com Silva (2012), a afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, necessariamente, as operações de inclusão e exclusão; de que dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. As identidades são plurais, marcadas pela diferença e o conceito de diferença está implícito no conceito de identidade. “A construção da identidade é tanto simbólica quanto social” (WOODWARD, 2012, p.10). Carmézia é um exemplo do que Woodward (2012) coloca sobre as diferentes representações de identidades que vivemos no dia-a-dia, nos diferentes “campos sociais”, exercendo graus variados de escolha e autonomia. Cada um dentro de um contexto de espaço e lugar, representados por um conjunto de recursos simbólicos hibridizáveis.

O próximo quadro da artista, “Fazendo Panela”, remete mais às questões ritualísticas indígenas. Ela ressalta em vários momentos a importância dos cuidados que se deve ter para tocar o barro:

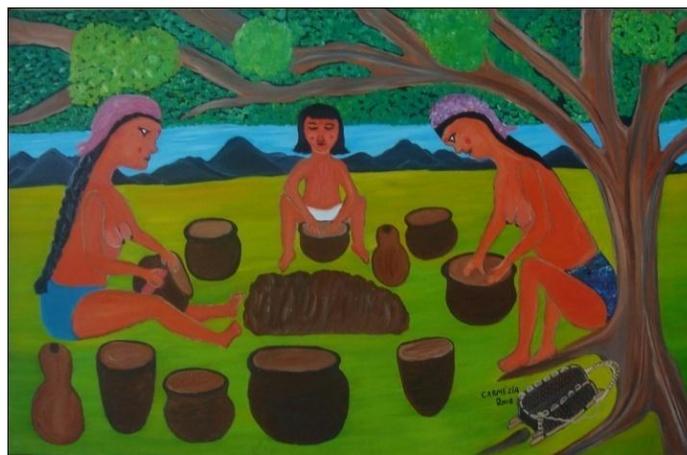


Figura 15 – “Fazendo Panela” 2008.

Sim... aí a gente, elas... só as mulheres assim mais idosas é que fazem porque tem que rezar pra poder tirar barro, senão a gente fica paralisado, tem que rezar, assim pajé ou uma senhora que sabe rezar, e ela pode tirar e ela reza pra gente pegar no barro também. Pra não... porque a primeira vez que a gente pega no barro a gente fica paralisado. Pra não acontecer isso daí... aí ela...uma pessoa tem que rezar e pegar pra fazer panela [...] Não é

qualquer barro, nem qualquer pessoa que pega, porque tem que rezar pra tocar nesse barro (26/09/2012).

Perguntei à Carmézia se ela fazia panelas no tempo em que morou na maloca. Disse-me que era muito pequena e que criança não pode tocar o barro porque fica doente, porém sua avó fazia panelas. A primeira coisa que chama a atenção nessa fala dela é o quanto é por ela enfatizada a necessidade de se rezar para tocar o barro. Em nossas entrevistas, em diversas situações, ela fala das comemorações como Natal e Páscoa, batizados e casamentos, e eram colocações que aproximavam a maneira dos indígenas manifestarem sua fé, sua crença em um Ser Superior, da tradição cristã brasileira. Por exemplo, a fala dela, já utilizada aqui, no primeiro capítulo, quando ela diz que seus avós e o pai foram embora do Brasil para a Guiana – em uma das suas tantas idas e vindas – porque estavam espremendo mandioca na Semana Santa e o tucupi virou sangue, já que **“na Semana Santa é proibido trabalhar”**. Em nossa entrevista de 1º de novembro de 2013, questionei Carmézia sobre a forma como os índios de sua comunidade costumam comemorar essas datas:

Costuma sim. Todo Natal, Semana Santa, acho que carnaval não tem pra eles, só tem Semana Santa e Natal. Eles comemora... Esse tipo de dança que eu tô falando, dança de parixara... toda vida quando eu era criança, né... toda vida tinha festa, porque as mulherada fica pra fazer bebida, os homens vão caçar, mas antes do sexta-feira eles vão. Aí eles chega antes da Sexta-feira Santa, então... terça-feira... quarta-feira eles chega. Em cima da hora porque não presta né, pode pegar acidente, ou mordida de cobra... Assim, eles vão caçar, né... vão caçar, aí eles chega... da caçada eles chega sempre quinta-feira, eles marca data... dia pra chegar. As mulherada tão tudo esperando. Assim, antigamente né. Era bonito história. Maloca... cada um maloca trazia um comida. Trazia comida dele, bebida dele, é beiju, é farinha... qualquer que eles tinha lá. É bonito antigamente. Porque ia todinho na casa do tuxaua, os comunidade trazia comida, bebida, tudo... pra já comemorar Natal, comemorar... é Semana Santa. Mas hoje em dia não tem mais, acabou... não tem mais não... Mas se a gente for fazer um dia... eu tenho vontade de fazer, minha irmã, meus irmão, tem vontade de fazer. Uma vez no casamento meu, eu do Leo, nós fizemo essa dança... fizemo essa dança (01/11/2013).

O Estado de Roraima é um exemplo claro do sincretismo religioso, que, no caso, teve início ainda no século XIX com a vinda de missões religiosas europeias para o Brasil. Dom Alcuíno Meyer, O.S.B., mostra a intensidade dessa relação dos missionários com as etnias indígenas, conforme relata MacDonell (2011), que organizou o livro com alguns dos mitos registrados pelo monge ao longo dos vinte e dois anos que passou em terras macuxi.

Este livro contém uma seleção de 30 dos 132 mitos registrados pelo monge beneditino Dom Alcuíno Meyer, O.S.B. De origem suíço-alemã, Dom Alcuíno aprendeu bem a língua makuxi, tendo passado 22 anos, de 1926 a 1948, no meio do povo makuxi do lavrado e das serras. Andou a pé e viajou a cavalo visitando as comunidades, levando os sacramentos ao povo e traduzindo orações cristãs em makuxi, tais como o *Pai Nosso*, a *Ave Maria*, o *Ato de Contrição* e o *Creio*. Também se sentou com pajés, tuxauas, e outras pessoas para registrar os mitos, escrevendo-os em pequenos cadernos num alfabeto que ele mesmo criou para representar a fala dessa língua, tão diferente do português (MacDONELL, 2011, p.25).

Os cento e trinta e dois registros de mitos realizados por Dom Alcuíno encontram-se hoje no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, para onde ele foi quando terminou a Missão Beneditina em Roraima. Considero importante, ainda, destacar o quanto era – ou é – intensa a relação feita entre os mitos da bíblia e os mitos macuxi, conforme MacDonell (2011):

Todos os dois têm irmãos primordiais: os makuxis Inxikiran, Ani'ke e Makunaima são paralelos a Abel e Caim. Os heróis makuxi cortam a árvore da vida; Adão e Eva comem da fruta da árvore do bem e do mal. Noé e sua família sobrevivem ao grande dilúvio, assim como Inxikiran e Ani'ke esperam numa árvore para as águas diminuírem (MacDONELL, 2011, p.24).

Outra revelação foi que Carmézia e Léo casaram na maloca do Japó, numa cerimônia católica presidida pelo padre Artur, com ela vestida de noiva. Foi ela mesma que confeccionou seu vestido, o seu e de sua irmã, pois as duas casaram no mesmo dia e houve muita comemoração.

Eu me vesti de noiva (muito riso). Eu mesmo costurei minha roupa, costurei pra minha irmã também, era nós dois, eu e minha irmã fomos casar. E aí nós fizemos esse brincadeira. Nossa bebida era pajuarú, hoje em dia o pessoal chama de caxiri, mas não é caxiri, é pajuarú. [...] Caxiri é outro, é batata roxa com mandioca, pode fazer com macaxeira também, e... mas esse é caxiri, outro é pajuarú. Fizemos a festa lá. Esse época é época de caju também, né. Fizemos aqueles balde de caju, suco de caju. E aí nós ficamos bêbado, ha ha ha (muito riso), nós ficamos bebo... passamos a noite inteirinha dançando. Quem cantava música parixara era meu tio. Mas isso que tô dizendo, eu tenho vontade de chamar ele e fazer esse cena de novo lá na maloca. Só convidar assim... os maloca pra trazer bebida, outro maloca traz outro, é assim (01/11/2013).

Quando Carmézia diz que tem vontade de reunir o pessoal e realizar novamente essas comemorações, isso nos remete a Neves (2003) que afirma:

A memória social parece ser preservada por certos grupos que se encarregam de agir para que tais eventos possam acontecer. E não me refiro especialmente aos aspectos práticos da organização de uma festa ou de um culto. Refiro-me à própria *divisão desigual do saber ritualizar* e a seus *efeitos sociais* (grifo do autor). Dentro de qualquer sociedade complexa, dentro de qualquer coletividade emigrada, não são todos os membros que

se encarregam de perpetuar a memória social – e não são iguais em peso, função, papel os que participam de cada um dos atos em questão (NEVES, 2003, p.47).

Arrisco-me a dizer que essa artista macuxi é uma líder nata de **sua comunidade**, como ela mesma afirma, pois com a mesma naturalidade com que ela circula pelas exposições em Boa Vista e São Paulo, ela trafega pela maloca, visitando os seus e tomando decisões que se referem a todos. Voltaremos a esse tema.

Também questionei sobre a paisagem onde as mulheres estão moldando o barro, se é da região da maloca. Prontamente respondeu que não: “Não, fui eu que tirei a ideia, assim, eu que criei pra mim pintar. Eu que criei uma árvore, uma montanha e um lavrado”. Aí a próxima pergunta foi natural: Como é que você cria suas pinturas?

Assim, eu tiro da cabeça, do meu pensamento, porque antigamente eles faziam assim as panelas de barro. E... eu tirei de meu pensamento mesmo, é criação da... sabe? Aí... como eles faziam antigamente [...] É... aí pra não, assim, desaparecer, como eles antigamente faziam panela e eu não sei como eles faziam... mas só que eu... minha vó fazia um pouco de panela, aí eu me lembrei isso daí e aí **eu pintei, pra não esquecer**, pra ficar o tempo todo lembrando, assim, fazendo panela de barro. [...] Tudo o que eu pinto, que eu passo pra tela é tudo o que já foi, já aconteceu, passado. Aí eu boto nas telas pra lembrar, pra não esquecer cultura que esses indígena levavam (26/09/2012).

Para mim, essa é a mais importante característica do trabalho dessa artista: o território da memória; embora eu já esteja tratando do assunto, aqui é a própria Carmézia quem o destaca. Quando pinta, a artista evoca lembranças do período em que vivia na maloca. Segundo Davallon, (2010, p.25), “para que haja memória é preciso que o acontecimento ou o saber registrado saia da indiferença, que ele deixe o domínio da insignificância”, que cause uma impressão forte o suficiente para promover a “lembrança”. Para o autor, uma imagem, independente do que ela pode representar – os objetos do mundo – ou as informações que possa oferecer, produz cultura, ou seja, traz toda uma carga simbólica. Quem observa uma imagem desenvolve uma atividade de significação, uma liberdade de interpretação, que pode variar conforme as leituras, fazendo assim com que a imagem comporte um programa de leitura.

Na entrevista de novembro de 2013, conversávamos sobre se alguém da família da artista também tinha essa habilidade para o desenho e a pintura e como ela memoriza as imagens que depois se transformarão nas telas.

[...] eles ficou tudo admirado como foi, da onde que eu tirei esses desenhos, porque... acho que esqueceram, esses maloca que nasceram, que não chegou conhecer como povo indígena passava o dia-a-dia, a história, a lenda. Mas... daí que eu tiro como é que povo antigamente vivia, eu falo pra elas, né. Aí tem minha irmã que fala: 'não sei como que tu consegue desenhar, tu nunca foi na escola.' Não, mas é fácil, é só vê... vê... tô vendo aquele dali, já grava na memória, aí vou tirando, como você tá dizendo que tu queria um quadro de pássaro, essas coisa... já tá gravado.

- Na sua mente já tá pronto, o desenho já tá feito?

- É... tá feito já, imaginando como vou fazer, porque paisagem quando a gente anda por aí, nos paisagem, na montanha, no mata, já tá vendo aquele paisagem, já grava. Eu não esquece (01/11/2013).

Parece-me que, como afirma Davallon, a paisagem, a natureza em geral, provocam em Carmézia essa forte impressão, o suficiente para que, anos depois, ela relembre com força o suficiente para transformá-los em arte. O que, conforme ela mesma percebe, não acontece com os outros membros de sua família.

Nessa análise da produção pictórica de Carmézia a partir das lembranças, sem dúvida, enraizadas no quadro das suas memórias, é importante citar e fazer um paralelo entre Bergson e Halbwachs, os grandes pensadores da memória. De acordo com Bosi (1994), Bergson em seus estudos apresentados no livro *Matéria e Memória* confronta a subjetividade pura (o espírito) e a pura exterioridade (a matéria). O espírito está ligado à memória e a matéria à percepção. Ele não tematiza os sujeitos que lembram; não relaciona os sujeitos com as coisas lembradas, ou seja, não trata a memória como fenômeno social. Para Bosi:

Bergson quer mostrar que o passado se conserva inteiro e independente no espírito; e que o seu modo próprio de existência é um modo inconsciente. [...] Antes de ser atualizada pela consciência, toda lembrança "vive" em estado latente, potencial. Esse estado, porque está abaixo da consciência atual ("abaixo" metaforicamente) é qualificado de "inconsciente" (BOSI, 1994, p.51-52).

Já Halbwachs (1990) enfoca não somente a memória em si, mas os "quadros sociais da memória", as interferências do meio social na evocação da memória. Bosi afirma, tendo por base o pensamento de Halbwachs: "A memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo" (BOSI, 1994, p.54). Halbwachs afirma ainda:

Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais. Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial,

apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-las (HALBWACHS, 1990, p.25).

Ou seja, podemos evocar nossa memória para um determinado acontecimento quantas vezes quisermos nas mais diversas situações e em diferentes períodos de tempo que nossas lembranças virão adaptadas à situação atual e, muitas vezes, não exatamente como aconteceu. Como quando Cuche afirma que “deve-se considerar que a identidade se constrói e se reconstrói constantemente no interior das trocas sociais” (CUCHE, 2002, p.183). Da mesma forma, essa relação aplica-se à memória e pode-se dizer que a obra da artista reflete a cultura dos grupos sociais com os quais ela convive, assim como a representação cultural por meio de sua pintura é materializada por meio das lembranças que ela evoca em diferentes momentos e situações. Ela constrói suas imagens não apenas por meio das lembranças, mas também pela interferência artística nas lembranças que já são instáveis.

Bienal 2010 – O SESC de Piracicaba recebe novamente Carmézia Emiliano com mais duas telas selecionadas: “Cereia” (sic) e “Dança do Beija-Flor”, que recebe o Prêmio Incentivo.

A primeira observação que quero fazer em relação às telas que participaram da Bienal de 2010 diz respeito à qualidade da composição. Carmézia evoluiu, ousou mais e como ela mesma diz, colocou mais “detalhezinhas”, ou seja, a composição ficou mais rica em elementos e informações, o que denota uma possível melhora em sua capacidade de expressão artística.

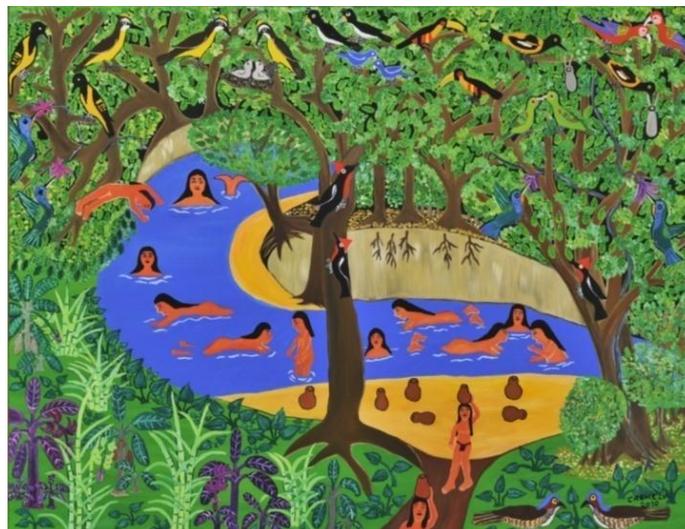


Figura 16 – “Cereia” (sic) 2010.

“Cereia (sic), esse daqui **é lá onde eu moro**, esse daqui igualzinho ao que eu pinte aqui, **é lá em casa**, que até hoje eu tô vendo o igarapé”. Quando a artista fez essa afirmação, confesso que me confundi e perguntei: - Onde? Lá em casa que você diz, é lá no Japó ou aqui onde você mora na cidade? “Não, lá no interior, na maloca”. Esse igarapé, de acordo com ela, fica muito próximo da casa onde ela viveu com sua família, por isso é tão presente em sua memória que a faz afirmar que lá “é igualzinho ao que eu pinte”. Fica latente, também, como, apesar do longo tempo já passado, a artista ainda considera a maloca como sua casa; é como se, para ela, o passado se misturasse ao presente.

É um igarapé. Até hoje existe esse igarapé, mas só que não existe mais essa plantação. Essa plantação foi no tempo que papai tava vivo. Era bonito, nós morava lá também, junto. Plantava-se canavial, taioba, bananeira. Do jeito que tá aqui, é assim lá... uma barranca, um igarapé, e tem pé de jatobá e aqui no barranco tem uma sereia. Assim, um barranco bem grande, tem sereia. Aí eu botei as índias tomando banho. Mas toda vez que a gente vai lá... sereia mora lá, que a gente vai lá, assim essas hora, a gente vai tomar banho lá e puuummm! A gente escuta ela... [...] Sim, ela pula na água porque ela tá no barranco e quando a gente, ela vê a gente ela cai... [...] E aí entra naquela casa dela, tem logo né. Tem água assim pra cá, aí entra. Aí eu pinte esse daqui... (26/09/2012).

Questionei se todas aquelas espécies de pássaros que aparecem na pintura realmente existem, ao que ela respondeu: “Existem... existem tudinho: arara, esse aqui, tucano, mutum, bem-te-vi. Existem tudinho esses pássaro, beija-flor, pica-pau, esse que canta, ela canta já na boca da noite, né... é bacural, eu chamo bacural, né”. Mais uma vez, é a artista trazendo para sua obra a realidade circundante que tanto marcou e continua marcando sua memória.

Quando, um ano depois, voltei a realizar uma entrevista com Carmézia, em 1º de novembro de 2013, novamente conversei com ela sobre a obra “Cereia”, pois ela havia falado com muito carinho sobre como seu pai cultivou toda aquela região próxima ao igarapé. “Sim, canavial, bananeira, sim... esse daí... **nosso igarapé** lá... isso daí ainda existe lá.” E, na sequência: “[...] e tem o cachoeira lá em cima, bonito. E existe lá, o que desenhei lá... o pé de taioba, bananeira, é... pé de cana, mas agora acabou, mas não existe mais não, só tem buritizeiro e açaí.” Carmézia conta, inclusive, que já pediu para o seu filho, que hoje é o tuxaua da maloca, voltar a cultivar a terra da forma como seu pai fazia. É como se a artista, guiada por sua memória afetiva, quisesse manter vivos pelo menos alguns elementos de sua vida na maloca.

Mais uma vez é intenso o sentimento de pertencimento que Carmézia tem em relação à maloca, remetendo-me a Bauman (2007):

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a idéia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. só começarão a ter essa idéia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes sem contas, e não de uma só tacada. (BAUMAN, 2007, p. 17-18).

Trago especificamente esse trecho de Bauman (2007), porque ao mesmo tempo em que percebo o forte sentido de apego, de pertencimento àquele lugar na artista, me questiono se ela sente esse conflito de identidades. Nesse período da pesquisa, em que nosso contato foi próximo, sempre a senti muito a vontade em Boa Vista, ou em São Paulo, na Bienal de 2012. Nervosa, ansiosa, com expectativas, tímida como é de seu perfil, mas sempre à vontade, segura da situação, do momento. E, como afirma Bauman, “a idéia de ‘ter uma identidade’ não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa” (BAUMAN, 2007, p.17-18).

O quadro “Dança do Beija-Flor”, como já comentei anteriormente, é uma das variações da dança do Parixara pintadas por ela, e também denota um forte apelo à memória emotiva da artista.

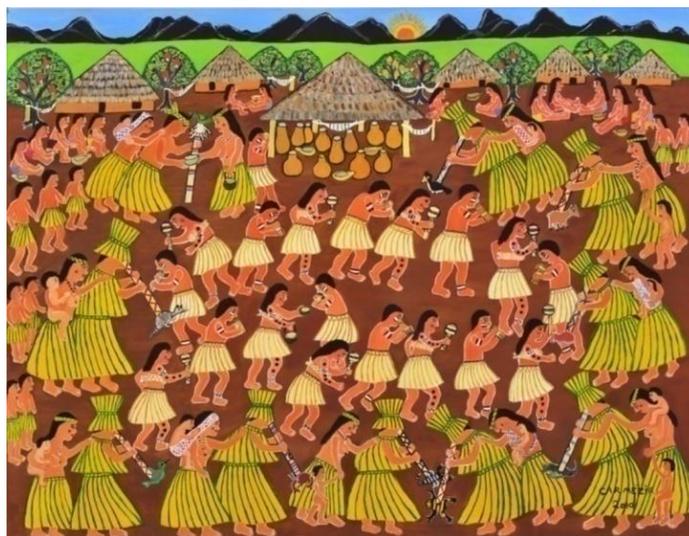


Figura 17 – “Dança do Beija-Flor” 2010.

Quando eu era menina, eu vi essas dança aqui, porque os parixara... e dentro dos parixara tem umas pessoas diferente, assim, pintado diferente, maquiagem diferente, a roupa. Essa aqui é uma roupa de palha de inajá, essa daqui é de buriti, dança do beija-flor. [...] Aí tão dançando aí. Esses daí cantam, esses daí gritam. Canto deles mesmo, mas esse aqui é mais fino, isso aqui eles são, flauta deles faz aquele som bem bonito, esse daí com flautas bem pequenininho, esses daqui. Aí fica aquele som bonito (26/09/2012).

Carmézia descreve como as pessoas que estão na roda de fora têm suas roupas confeccionadas com palha de inajá,²³ enquanto as pessoas que estão na roda de dentro têm as suas confeccionadas com palha de buriti²⁴. As pessoas da roda de fora dançam girando na direção contrária dos que estão na roda interna. Da mesma forma, o som produzido é diferente entre uma roda e outra, mas tudo acontece ao mesmo tempo. Observando atentamente as personagens que compõem a dança e fazendo uma relação com um comentário que Carmézia faz na narração do “Parixara”, quando diz que as mulheres dançam com as mãos nos ombros dos homens e é uma dança que dançam os homens, as mulheres e até as crianças, na “Dança do Beija-Flor” ela os contempla.

Questionei o porquê do nome “Dança do Beija-Flor”. Ela me disse que é porque os que compõem a roda de fora dançam mais rápido do que os que estão dentro da roda menor e, talvez, o contraste entre as duas rodas produzam um efeito de velocidade parecido com o bater das asas do beija-flor. A artista fala também que essa é uma dança que ela viu quando menina, que hoje até dançam, mas é diferente.

Não... aconteceu uma coisa, aconteceu quando eu era adulta já. Lá onde meus irmãos moram, aconteceu, mas eu já... eu era casada já com o Léo, aí eu vi assim, mas não é assim com vestido de palha, nem de buriti, assim, **só com roupa normal, como civilizado**, tinha mais nem roupa, por isso que eu, pra não deixar de ser, assim com essas roupa aí, eu pinteí, eu desenhei, pinteí, boteí essas palha. [...] Sim, **quando eu era criança**. Quando eu vi agora, quando já era adulto casado, eu vi só roupa normal, não tinha nem essas roupas assim coloridas, assim de palha, nem de inajá, nem enfeite não tinha, só roupa assim normal. [...] O mesmo canto, mas só que a roupa deles mudou muito, não se vestiram assim como esse daqui (26/09/2012).

²³**Inajá** – palmeira típica da região da qual os índios utilizam as folhas, após desidratadas, para confeccionar as roupas das danças, assim como as roupas da dança do “Parixara”.

²⁴**Buriti** – também é uma palmeira típica da região. Dele tudo se aproveita. A palha, além de ser usada pelos índios na confecção das roupas das danças, é também muito usada para fazer o telhado, a cobertura das malocas. O seu fruto, além do suco, é também muito usado na produção de cosméticos. Nasce onde tem igarapés, ou seja, quando se viaja pela região do lavrado em Roraima, vê-se muitas vezes fileiras de buritizais serpenteando os igarapés, destacando-se na vegetação de lavrado.

Segundo Halbwachs (1990, p.25), “podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-las”. É o que faz Carmézia: quando ela esteve na maloca e viu os índios dançando, mas com roupas “normais”, como “civilizados”, aquilo lhe causou estranhamento, então, na primeira oportunidade ela reconstroi a cena, porém da maneira que ela lembra quando era menina. Isso não significa que na representação da dança que ela viu naquela ocasião as roupas eram, por exemplo, de palha de inajá e buriti. Ou seja, o ritual da dança, seja apreciando a apresentação, seja representado na pintura de Carmézia ou relatado oralmente, “é sempre o mesmo ‘jamais’ sendo o mesmo, e portanto – ele [a pessoa envolvida] não sabe disto –, nunca poderá invocar o mesmo todo” (NEVES, 2003. p.50).

Estas situações rituais são extremamente importantes, porque, parece-nos, são a forma privilegiada de *encenação da memória* (grifo do autor). Não uma encenação qualquer ou de alcance meramente individual, mas, sim, uma encenação coletiva em que é dada ao público a oportunidade de ver. Ver a si vendo os outros, num reforço mútuo de olhares e ações que são direcionados ou, antes, propiciados pela existência de um código comum a todos, um código por todos reconhecível, que é o da memória ritualizada na dança, na mesa, na igreja, na vida associativa (NEVES, 2003, p.46).

Ou seja, os rituais, sejam quais forem, se farão presentes na memória porque, por algum motivo, são naquele momento invocados e servem a quem os aprecia ou está fazendo parte dos mesmos. Portanto, os modos de apropriação são diversos, múltiplos, difíceis de prever e satisfazem a necessidade do momento, conforme tão bem se pode observar na obra da Carmézia.

Na oportunidade, perguntei como foi a experiência de participar da Bienal de 2010, sua terceira, já que agora não existia mais a expectativa causada pela primeira e, também, se houve a oportunidade de conversar com os outros artistas, trocar ideias, opiniões.

A primeira vez que eu fui, foi bom. Segunda, essa aqui já é a terceira, né? Todos esses três encontros foi muito bom porque, muitos artistas que participaram e que eu conheci também. [...] A gente conversava sobre nossas obras, explicava um do outro, os outros explicavam o trabalho deles também, fui conhecendo os artistas de outras cidades. Eu não esperava, eu era a única pessoa daqui de Roraima (26/09/2012).

Na entrevista de 2013 retornei ao assunto da possibilidade de contato com tantos outros artistas de diferentes regiões.

Sim... o pintura dos outro, o trabalho dos outro... eu cria uns outro trabalho... mas não é como deles. [...] conhecer os outro artista, diferente. Daí a gente conhece muito artista, eu não pensava que eu chegava nesse ponto, nunca pensei. Mas como ele (Augusto) me inscreveu e ajudou muito, aí, daí que

eu criei mais força, assim... vontade de pintar mais. Aí eu vejo... vi esses pessoal... É muito bonito viajar, conhecer os outros artista. [...] Porque meu trabalho, minha cultura, tem que valorizar minha cultura. Nesse negócio de premiação ainda... fico mais forte ainda, deu mais força e mais valor. [...] É... eu ainda vou continuar, vou continuando porque como eu tava falando pintura deles... são outros artistas, os amigos que eu conheci pra lá, é deles, a história é deles. Eu tenho a minha história, eu vou botando na tela minhas história, tirando do fundo, pra fora, porque hoje não existe mais (01/11/2013).

Consegue-se claramente perceber sua evolução como artista, mas o mais relevante é que o fato de conhecer outros artistas, de ter tido oportunidade de participar de *workshops* não a afastou de seu propósito, não a influenciou no sentido de desejar mudar sua temática, embora existam as quatro obras que não seguem temática indígena.

Bienal 2012 – Essa Bienal agrega duas novidades: primeira, eu viajei a Piracicaba e pude acompanhar de perto a dinâmica da abertura e a movimentação da artista nesse meio. A segunda, é que a curadoria do evento decidiu inovar nessa décima primeira edição da “Bienal *Naïfs* do Brasil – Além da Vanguarda”, trazendo para o mesmo espaço arte contemporânea, com o objetivo de colocá-las para dialogar, provocar uma integração entre *Arte Naïf* e Arte Contemporânea. Mais adiante, no momento oportuno, retornaremos ao tema.

Nessa quarta Bienal da Carmézia, provavelmente devido às características da Bienal, pela primeira vez ela participa com apenas uma tela, “Corrida da Massa”; no entanto, juntamente com essa obra, quero mostrar outro trabalho dela que antecedeu a Bienal, mas faz parte do catálogo dessa décima primeira edição.



Figura 18 – “Corrida da Massa” 2012.

Agora esse “Corrida da Massa” também é uma história muito lindo. Quando **eu era criança** eu vi uma brincadeira, mas não é só corrida da massa, tinha um pessoal que dançava parixara também. Esse daí vem, assim, uma brincadeira, corrida da massa e dança do parixara, mas só que, assim como beija-flor, “Dança do Beija-Flor” que acontece, esse daqui também vem

junto, mas só que eu não fiz a dança. [...] Esses daqui vem do igarapé, de longe, eles vão longe, pra vir correndo lá do igarapé, pra tocar essas cabacinhas, as cabaças de bebida. Se um desses homens tocar essa bebida aí esses que tão vindo correndo, eles não vão ficar bêbado, se tocar essa cabacinha. Por isso que, pra não tocar tem esses homem aqui, pra segurar eles, pra suspender eles. Então tem esses, tem essa massa de bebida, depois que coou, aí junta um bocado de massa. Peneiraram e deixaram essa massa separada pra ir jogando em cima desses homem que tão correndo. Pra não... quando acerta esses homem com essa massa, aí vão ficar bêbado, entendeu? As mulherada estão jogando a massa pra acertar nos homem pra quando eles bebem, começar a beber bebida aí eles ficam bêbado (26/09/2012).

Assim como a “Dança do Beija-Flor”, a “Corrida da Massa” é uma tradição indígena que Carmézia vivenciou na infância e que, segundo ela, hoje já não acontece mais, pelo menos não na sua comunidade. É necessário observar que as cabacinhas a que ela se refere – que os homens que vêm correndo do igarapé tocam – estão bem à direita do quadro, embaixo de uma maloca. A maloca central é onde ficam todas as outras bebidas e comidas que serão servidas depois. Se não houver esse entendimento, a sequência da narrativa da artista pode ficar mal interpretada em relação à imagem. O objetivo final da brincadeira é não permitir que os homens que vêm correndo toquem as cabacinhas, pois só assim eles ficarão bêbados. Para isso, há alguns homens que tentam impedi-los segurando-os e as mulheres que ficam jogando neles bolas de massa, que são obtidas da mandioca ralada para a feitura da bebida. A brincadeira toda é resultado de três dias de caçada. Conhecendo as tradições indígenas – no caso a Macuxi – mais profundamente, percebe-se que as danças e brincadeiras acontecem sempre como forma de comemoração ou coroamento de algum evento. Como diz a artista, pode ser casamento, aniversário, Natal, Páscoa etc., e o encerramento é uma dança ou brincadeira em que no final todos acabam bêbados, e essas comemorações podem durar toda uma noite ou mais.

Porque eu vi uma vez, assim né, mas só que eles foram caçar três dias, caçando, aí quando chegaram já teve festa. Caça era porco do mato, era capivara, veado, capoeira, todo tipo de caça. Eles comemoram com esse tipo de corrida. [...] Eles vão caçar... aí passam dois, três dias caçando. Eles chegam, no mesmo dia, já tem bebida feito esperando eles voltarem, os homem chegar, pra fazer essas brincadeira (26/09/2012).

Essa também é uma das tantas comemorações ou brincadeiras que Carmézia viu na sua infância e das quais se ressentia por hoje não mais existirem, assim como não há mais alguém que conte histórias como seu avô contava. Talvez, no entanto, ela tenha herdado esse talento do seu avô e hoje seja uma contadora de

histórias visuais e orais. Pois tanto através de longas conversas ou através dos próprios quadros, as narrativas de Carmézia ganham força e vida novamente.

Com relação à percepção da artista sobre a experiência de participar de mais esta Bienal, ela destaca que “2012 eu achei foi muito fraco, porque primeiro quando eu participei no de 2006, 2008 e 2010, foi muito bom, muita gente, artistas participaram muito. Mas essa vez parece que foi muito fraco, porque foi poucos artistas selecionado”. De acordo com ela e com o Professor Augusto, que sempre a acompanha nesses eventos, para fazer essa integração entre *Arte Naïf* e Contemporânea houve a necessidade de diminuir o número de artistas *naïfs* selecionados, o que fez com que muitos artistas, já reconhecidos nacionalmente, tivessem ficado de fora, o que provocou o seguinte comentário de Carmézia: “Milagre que não me tiraram também, né?” Para frisar ainda mais o respeito e admiração crescentes e visíveis com relação à obra da pintora a nível nacional, sua tela recepcionava todos os visitantes, ou seja, era a primeira obra exposta, sendo que vários artistas de renome sequer foram selecionados.

Pelo fato de estar presente na Bienal de 2012, juntamente com a Carmézia e o Professor Augusto, pude observar que Carmézia já é bastante reconhecida por outros artistas e também pelo pessoal da organização da Bienal do SESC. Por essa razão questionei a artista, no sentido de buscar com ela uma análise do fato de ter seu trabalho reconhecido e de ter participado de quatro Bienais consecutivas, o que, penso eu, não deve ser tão comum:

Eu me senti muito, assim, eu me senti muito, sei lá como eu me senti, assim meio vergonhoso, mas só que meu trabalho foi muito conhecido e aí foi, o pessoal já tá, já conhecia meu trabalho. Foi muito bom pra mim, assim pra mim, eu não sei como te explicar, mas foi... (26/09/2012).

Como se pode perceber, apesar de reconhecer a importância de sua participação na Bienal, Carmézia não consegue se expressar com facilidade sobre o assunto.

Com relação às participações nas bienais, quando o artista é selecionado para o evento, a organização do mesmo elabora um catálogo com as obras de todos os artistas participantes e mais outras informações pertinentes ao evento. No caso dessa Bienal a organização estava solicitando que Carmézia respondesse a algumas questões e que fizesse um desenho ou escrevesse uma mensagem. Esse material comporia o catálogo juntamente com a obra. Essa solicitação foi enviada ao Professor Augusto, por ser seu representante legal e o mesmo, por saber que minha

pesquisa de Mestrado era a Carmézia e sua obra, entrou em contato comigo perguntando se eu não gostaria de fazer essa tarefa por ele – vale lembrar que ele reside em Brasília. É lógico que prontamente aceitei e na sequência procurei pela artista para combinarmos um dia para realizarmos a tarefa.

Assim, no dia 07 de junho de 2012, fui até a casa de Carmézia. Primeiramente, fomos responder às perguntas. Eu lia a pergunta, ela respondia, eu escrevia e depois ela copiava para a ficha enviada pelo SESC. Era importante que ela respondesse e escrevesse, com suas próprias palavras e de próprio punho. Em seguida, fomos para a outra solicitação e é lógico que ela não titubeou: “vou desenhar”, disse. A princípio afirmou que desenharia as índias tomando banho no igarapé, ficou um pouco pensativa e iniciou o desenho. Seu estado de concentração era tamanho que Léo, seu marido, e eu nos sentimos à parte, por isso, enquanto conversávamos, ela desenhava.

Aqui, para ilustrar o momento, quero trazer Aby Warburg (1929), quando redige uma introdução para seu último trabalho intelectual, o *Bilderatlas* (“Atlas de Imagens”), dedicado à **Mnemósine**, deusa grega da memória²⁵:

A criação deliberada de uma distância entre si e o mundo exterior pode ser considerada o ato fundamental da civilização. Quando essa distância é fonte de criatividade artística, a consciência da distância pode preencher uma função social durável (WARBURG, 1929. *apud*: GINZBURG, 2003, p.151).

Segundo Ernst Gombrich (1970), citado por Ginzburg (2003), comentando a citação de Warburg (1929), “[n]ão é que a memória possa gerar ‘distância’, mas pode alargar o intervalo entre dois polos que são a contemplação serena e o abandono orgíaco às emoções, fornecendo modelos às duas atitudes” (GINZBURG, 2003, p.151). Faço aqui duas observações: primeira – a ‘distância’ que Carmézia coloca entre as duas pessoas também presentes e ela, a impressão que tínhamos é de que ela só estava presente fisicamente. Segunda – a ‘distância’ na qual ela vai buscar em suas memórias a imagem representada no desenho. Não são distâncias geográficas, porém são distâncias temporais das quais ela necessita para produzir seu trabalho. E, conforme Ginzburg (2003, p.152), são “representações visuais e

²⁵Essa informação consta no ensaio “Memória e Distância” de Carlo Ginzburg, publicado em “Horizontes da Memória”, na Revista Tempo Brasileiro, nº 153, referente a abril/junho de 2003, que traz uma coletânea de textos sobre memória, resultado do Colóquio Internacional “Caminhos do Pensamento: Horizontes da Memória”.

verbais enraizadas num passado longínquo que contribuíram para tornar o presente familiar e a lidar com a distância, geográfica e/ou cultural”.

Depois de um tempo eu, muito curiosa, dei uma espiada e vi que ela não desenhava as índias tomando banho. Passado mais um pouco, ela saiu do seu estado de concentração, perguntou-me se eu poderia passar para pegar o desenho mais tarde, pois faltavam alguns detalhes e estava na hora de preparar o almoço. Quando retornei, ela veio toda feliz, os olhos brilhando, me entregar sua tarefa cumprida. Explicou o desenho dizendo que era “a história da mandioca. Aí eu desenhei esse daqui, ralando mandioca, já espremendo, esse daqui, espremendo massa e esse daqui já fazendo beiju²⁶” (07/06/2012). Explicou que essas são as etapas do processamento da mandioca para fazer o beiju e que “beiju, a gente come com peixe, damorida, com café, peixe assado, peixe apimentado, é isso daí” (07/06/2012). Abaixo está o documento do SESC/Piracicaba comunicando Carmézia sobre sua seleção e convidando-a para o evento de abertura da Bienal, além das perguntas respondidas por ela e do desenho, que compõem o catálogo.



Figura 19 – Documento enviado pelo SESC/SP.

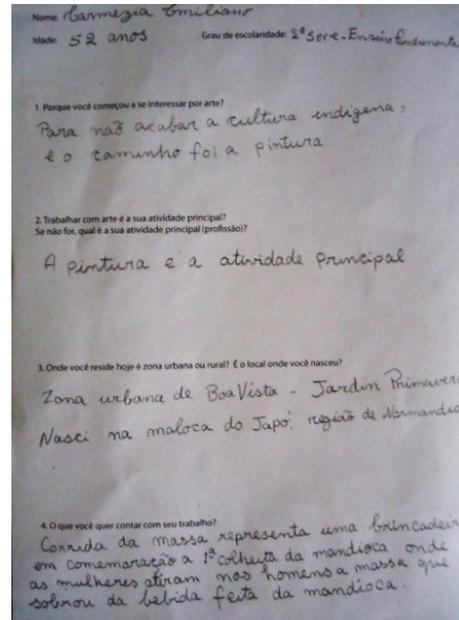


Figura 20 – parte do catálogo da Bienal 2012.

²⁶Beiju – massa assada feita a partir da mandioca ralada e espremida.



Figura 21 – “História da Mandioca” 2012.

Foi a partir dessa experiência de ver a artista desenhar e como ela o faz que percebi que essa temática – Memória – seria fundamental no desenvolvimento da pesquisa. Carmezia parece que se transforma no momento em que está desenhando ou pintando. Como em um passe de mágica, sumiu de minha frente aquela pessoa com tanta dificuldade na fala e na escrita do português. Em nenhum instante se mostrou insegura, ou buscou qualquer tipo de material para auxiliá-la na elaboração do desenho, tais como outros desenhos ou imagens que pudessem servir de apoio ou referência.

Quando ela comunicou que optou por desenhar as índias fazendo beiju ao invés de desenhá-las tomando banho, remeteu-me a Pêcheux (2010) quando afirma que a memória não é homogênea e sim um espaço de deslocamentos e conflitos:

Uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. [...] Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos. (PÊCHEUX, 2010, p.56).

Embora não tenha sentido em Carmezia, necessariamente, um conflito ao fazer a opção por uma ou outra representação em seu desenho, é um momento que ilustra efetivamente a afirmação de Pêcheux sobre como a memória se processa.

Além disso, poderia dizer que a obra ficou mais complexa, no sentido de que as índias tomando banho não teriam uma carga histórico-cultural tão forte quanto a produção de beiju, que faz parte do imaginário Macuxi, assim como a representação da “História da Mandioca” estabelece uma relação com a obra inscrita na Bienal, “Corrida da Massa”.

Peter Burke (2000) afirma que “a história social do lembrar é uma tentativa de responder a três perguntas principais: Quais os modos de transmissão de memórias; como esses modos mudaram ao longo do tempo e, de modo inverso, quais os usos do esquecimento?” (Burke, 2000, p.73). No que diz respeito ao tema Memória, esses três questionamentos nortearam minha pesquisa, já que as memórias de Carmézia foram se construindo e sendo elaboradas ao longo do tempo e, finalmente, serviram de referência para a produção artística da pintora, interferindo nas temáticas e na maneira de pintar.

Embora, acredito, muito ainda poderia ser escrito sobre os temas Cultura, Identidade e Memória a partir das obras de Carmézia, penso que foi possível proporcionar um panorama geral de como essas temáticas estão entrelaçadas na obra da artista, sem, contudo, tornar-me repetitiva. No próximo capítulo trago um pouco sobre a história de vida da artista e o porquê da relação com os conceitos de Transculturação e Tradução; além disso, faço uma análise das quatro pinturas de temática circense as quais vêm agregar-se à indígena e passam a fazer parte da vida de Carmézia a partir do momento que vem residir em Boa Vista e conhece seu marido, o Léo Malabarista. Faço referência, também, à sua produção mais recente e às novas possibilidades e expectativas de continuar crescendo e evoluindo, tanto no sentido do reconhecimento como artista roraimense, como no sentido de transcender cada vez mais fronteiras geográficas e culturais.

Capítulo III – Carmézia: uma artista transculturada ou traduzida?

A obra do pintor é a história, as partes da história são os corpos, as partes do corpo são os membros, as partes dos membros são as superfícies, porque destas se fazem os membros, dos membros os corpos, dos corpos a história que é a obra do pintor.

Adma Muhana (2002)

Carmézia Emiliano é uma artista plástica, índia, de temperamento introvertido, de poucas palavras, fala compassada e com sotaque marcado por frases curtas. Divide-se entre os afazeres domésticos, o cuidado com a família, sua pintura e colaborando nas tarefas do modesto circo administrado por seu marido. Carmézia é um exemplo de fenômeno de transição, de pessoa traduzida, conforme o conceito atribuído por Hall (2006) de pessoas que transpõem fronteiras, mas mantêm fortes vínculos com o seu local de origem e suas tradições. Assim, aprendem a negociar com as novas culturas onde passam a viver sem serem completamente assimiladas por elas, pois, “suas identidades não são mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas” (WOODWARD, 2012, p.87). Carmézia traz consigo a memória do seu cotidiano na maloca, da relação com os indígenas e a natureza, das lendas e mitos, as cenas de caça e pesca, plantio, colheitas e festas. Pollak (1992), diz que

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p.5).

Seguindo o raciocínio de Pollak, posso deduzir que é esse sentimento de continuidade, por meio de sua pintura, que mantém Carmézia conectada às suas origens. Essa memória pictográfica impregnada em seu ser serve de base e “inspiração” para grande parte de sua produção artística e, agregando-se a essas imagens, fazem também parte de sua obra as cenas dos espetáculos circenses, embora em muito menor proporção. Essa transposição, essa mistura de elementos culturais, ora indígenas, ora circenses, ou às vezes, apenas um pequeno detalhe que identificamos como uma característica cultural dos não índios remete ao fenômeno conhecido por transculturação, nomeado pelo antropólogo cubano

Fernando Ortiz (1993 *apud* COX; ASSIS-PETERSON, 2007, p.35), que “envolve dois movimentos: um de desculturação (desenraizamento parcial de uma cultura anterior) e outro de neo-culturação (criação de novos fenômenos culturais).

O fenômeno da transculturação está na base do desenvolvimento histórico e cultural latino-americano. Nos anos 1940, o vocábulo *transculturación* foi proposto pela primeira vez por Ortiz em substituição à *aculturation*, para expressar os vários fenômenos transculturais que se originaram em Cuba e, por razões análogas, em toda a América. “É importante ressaltar que o processo da transculturação, segundo Ortiz, não é pacífico, pode ser, também, um processo doloroso de choque e enfrentamentos culturais” (ORTIZ, 1993 *apud* FERREIRA, 2012, p.56).

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neo-culturación* (ORTIZ, 1993, p. 148).

Se tomarmos a fala de Woodward (2012), quando afirma que as identidades já não são as originais, embora guardem traços delas, e fizermos um paralelo com a afirmação de Ortiz (1983) de como se processa a transculturação, veremos que aí se encontra Carmézia e sua mediação entre diferentes culturas e identidades. Em diversos momentos ela se reporta a sua infância ou a momentos vividos na maloca. Fala com saudade, com nostalgia, como quando recentemente foi visitar sua irmã:

a gente fomo lá na casa da minha irmã, no interior. Lá eu já matei minha saudade lá. Tava com saudade do interior, caminheмо na mata assim... [...] Fiquemo andando na mata, matei minha vontade, saudade, quer dizer. Daí eu não esqueço de como é que a gente vivia, eu não esqueço, até hoje eu me lembro de tudo (01/11/2013).

Assim como a artista deseja voltar a viver na maloca, fica também evidente que já não teria condições de se manter sem as comodidades que conheceu e usufrui com a vida na cidade. E é aí que se encontra a artista transculturada: aquela vida da infância ficou para trás, alguns elementos de sua cultura foram ficando ao longo do trajeto, relegados a um segundo plano ou mesmo esquecidos com a nova vida na cidade; outros permanecem bastante presentes, como, por exemplo, o prazer em fazer a “damorida”. Da mesma forma, na cidade adquiriu novos costumes, integrou-se à forma de viver do branco, aprendeu a circular pelos ambientes das

exposições, porém, como ela mesma afirma, “eu sou uma índia, não vou deixar de ser índia”.

Quando questionada, ou quando fala de sua pintura, sobre o que gosta de pintar, Carmézia é enfática ao dizer que pinta a cultura indígena, a cultura de sua gente. Ela faz questão de se colocar como índia e, embora hoje já agregue em seu trabalho elementos da cultura dos não índios, especialmente alguns elementos circenses, sua obra é essencialmente representativa da cultura indígena. Prova disso é que todas as suas obras selecionadas e premiadas nas Bienais, as que foram adquiridas por particulares e também as que fizeram parte de mostras individuais ou coletivas, representam a cultura de sua gente.

De acordo com Luitgards (2006): “O universo imagético de Carmézia é fortemente telúrico e sugere ter função dupla: manter a artista ligada permanentemente às suas origens e propiciar ao espectador o acesso a uma cultura muito peculiar²⁷”. Podemos confirmar a afirmativa ao lembrarmos obras como “Cereia”, em que a artista enfatiza que “aqui é lá em casa”, e onde ela representa o igarapé no qual as pessoas da comunidade se banhavam, com a vegetação nativa e também a plantação realizada por seu pai; também a tela “Fazendo Panela” onde as mulheres estão moldando a argila e confeccionando os potes/panelas. De acordo com Eagleton (2005):

Se somos seres culturais, também somos parte da natureza que trabalhamos. Com efeito, faz parte do que caracteriza a palavra “natureza” o lembrar-nos da continuidade entre nós mesmos e nosso ambiente. [...] Como autocultivadores, somos argila em nossas próprias mãos, ao mesmo tempo redentores e impenitentes, padre e pecador em um mesmo corpo. (EAGLETON, 2005, ps.15-16).

Carmézia é um exemplo do que afirma Eagleton, pois traz consigo impregnado esse aspecto visceral do período em que viveu com o seu povo Macuxi e que repassa hoje para o seu trabalho. É como se sua pintura fosse uma extensão, a continuação do seu eu na mão que pinta, lembrando o sentimento de continuidade do qual fala Pollak (1992). Essa ligação tão forte de Carmézia com o lugar onde viveu nos remete ao conceito de topofilia, ou seja, do afeto que a pessoa tem por determinado lugar. Yi-Fu Tuan (1980) define assim a relação entre as pessoas e as imagens do meio ambiente:

²⁷ Citação do texto que apresentou a exposição da artista intitulada **Parixara** e realizada no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília, em setembro de 2006, da qual Luitgards foi o curador.

As imagens da topofilia são derivadas da realidade circundante. As pessoas atentam para aqueles aspectos do meio ambiente que lhes inspiram respeito ou lhes prometem sustento e satisfação no contexto das finalidades de suas vidas. As imagens mudam à medida que as pessoas adquirem novos interesses e poder, mas continuam a surgir do meio ambiente (TUAN, 1980, p.137).

Se, mais uma vez, nos remetermos às temáticas das obras da Carmézia – mulheres fazendo panelas e beijando, espremendo caju, tomando banho, índios dançando a dança do parixara - fica claramente evidenciado o que afirma Tuan. A temática da maioria das imagens pintadas pela artista está relacionada ao sustento e ao prazer que as situações representadas proporcionam. E mais, como afirmado anteriormente, embora numa proporção bem menor, Carmézia já pinta imagens representativas do seu envolvimento com o circo do marido, corroborando Tuan quando ele afirma que as imagens mudam à medida em que mudam os interesses das pessoas.

Podemos ir mais além, nos questionando por que um artista decide pintar determinados aspectos da realidade e não outros. Tuan (1980, p.140) responde: “entre as influências que sofre o artista, está seu treinamento acadêmico, as habilidades técnicas disponíveis, a simbologia da natureza em seu tempo e os cenários que o rodeiam”. Por exemplo, retomando a obra “Lenda do Monte Roraima”²⁸ quando Carmézia, influenciada pelos noticiários a respeito do helicóptero que havia caído alguns anos antes (1998), agrega ao seu trabalho essa informação que ficou armazenada em seu subconsciente. Pintando uma das nuvens como se fosse a sequência de um redemoinho, ela altera o que seria o cenário “real” da lenda. Se ela não vivesse em Boa Vista e não tivesse acesso aos noticiários, característica da cultura dos não índios, não teria usado essa informação em sua pintura. Será que sua obra seria, por essa razão, mais ou menos “original”, ou representativa da cultura indígena?

Pode-se deduzir, então, que a pintura de Carmézia é resultado da sua ligação ainda intensa com a maloca; do que ela já vislumbra em outro cenário, representado pelo tema circense e pela convivência diária com a cultura dos não índios; e, ainda, que sua pintura é resultado de seus conflitos identitários, das influências que sofre ao ter contato com outras pessoas e outros artistas, quando participa das exposições e das mediações que consegue elaborar como pessoa traduzida.

²⁸ A obra pode ser observada no início do segundo capítulo.

Segundo o conceito de Hall (2006), tradução se refere àquelas formações de identidades que atravessaram fronteiras, que foram dispersadas de sua terra natal. São pessoas que mantêm fortes vínculos com seus lugares de origem, suas tradições, mas não têm a ilusão de um retorno ao passado. Aprendem a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. São pessoas “traduzidas”, pertencentes a “culturas híbridas”.

Quando Hall fala que pessoas traduzidas “não têm a ilusão de um retorno ao passado” é porque sabe que as mudanças trazidas pela simples passagem do tempo já são permanentes, portanto, a pessoa que voltaria ao passado já não é a mesma; além disso, aquele passado vivido é um passado individual, impossível de ser revivido exatamente da mesma forma, porque ele mesmo já não pode mais ser reconstituído. Carmézia sente o desejo de retornar à maloca como ficou registrado em um trecho da entrevista que transcrevi no segundo capítulo, onde ela enfatiza a vontade de voltar a viver na maloca, mas continuar pintando e mantendo sua casa em Boa Vista. E diz mais: “eu não gosto muito de cidade, não, eu tenho vontade de morar lá no interior...” Questionei porque então não voltava, se seria por causa do marido que não é índio e é proprietário de um circo, ao que ela respondeu:

“É... é porque eu tava falando pra ele, porque a gente já tá chegando nossa idade, aí pensa um pouco, aí eu falei pra ele de a gente ajeitar um pouco de casa, porque a gente já tá ficando velho já. Aí ele disse... ele pensou também do jeito que pensei, mais ou menos ele pensou... Vida dele é viajar no circo, só viajar no circo pra conhecer mundo, mas problema que pra gente viajar é... as criança, porque estuda... [...] ele tem vontade de morar lá também, mas só que ele quer mais... assim... aproveitar mais um pouco, viagem... ele quer viajar um pouco. Mas vontade dele também voltar pra maloca, ter um lugar assim pra sossegar assim... ficar tranquilo... (01/11/2013).

Podemos identificar claramente o conflito vivido por Carmézia entre a vontade de voltar para a maloca, próxima a sua gente, seus outros filhos e sua irmã que lá vivem, porém a vida que ela construiu em Boa Vista ao lado de seu marido e filhos com ele, e mais a sua arte, a chamam para essa vida urbana e têm um peso muito grande. Nesse momento, essa é a sua realidade, a qual ela vai mediando, pois já não é a Carmézia de vinte anos atrás, apenas a índia, assim como também não é somente uma índia artista, totalmente integrada à vida urbana.

Na carona do conceito de pessoa traduzida e do que coloca Tuan (1980) sobre as influências que as pessoas sofrem ao longo do tempo, como por exemplo, no caso de Carmézia, “treinamento acadêmico e habilidades técnicas disponíveis”,

citados por Tuan (1980), me reporto novamente às entrevistas realizadas com a artista. Conversando sobre sua possível participação na Bienal de Arte *Naïf*, em 2014, perguntei se ela já tinha ideia do que pintaria e prontamente respondeu:

Tem um quadro que eu tô começando pintar é papagaio, só papagaio e só arara e as índia catando castanha, outras espremendo, tirando suco de caju, vai botando no... no... na cabaça, mas diferente daquele outro que foi premiado²⁹. [...] É diferente... não igual. Agora não vou mais pintar igual porque, se for pintar igual diz que perde... perde valor. Aí vô parar de pintar. Mas mesma coisa, né, tem que pintar aquele estilo, mas é diferente, não é igual (01/11/2013).

Nessa fala fica evidenciado o aprendizado técnico e acadêmico que a artista vai adquirindo, resultado das Bienais, dos *workshops*, do contato e troca de conhecimento com outros artistas. E, como afirmavam Barbosa (2006) e Luitgards (2010) no primeiro capítulo, que o artista *naïf* pode optar entre manter-se “ingênuo” ou agregar a sua obra novos valores sem, no entanto, perder suas características essenciais, aqui se tem a opção de Carmézia:

Eu vejo o trabalho dos outros assim, como o meu trabalho. É, mas eu não sabia que era arte, arte tão valorizada, que tem muito valor, não sabia. [...] o pintura dos outro, o trabalho dos outro... eu cria uns outro trabalho... mas não é como deles. Deles é deles. Eu crio mais minha história, em cima deles. Aí... primeiro meu trabalho era só desenho... aquele desenho, mas tinha aqueles detalhezinho... deles também era. Aí, hoje em dia eu to mais detalhada, assim... pode ver meu trabalho primeiro... não é tanto detalhado, mas era arte *naïf* né? Agora sim o meu trabalho tá cada vez mais, assim... detalhado (01/11/2013).

Percebe-se, depois de algum tempo de contato, de entrevistas, que Carmézia não tem a dimensão do que exatamente seja ser *Naïf*, porém, ela tem a noção de sua evolução e o mais importante, não tem a preocupação de copiar outros artistas e muito menos de se repetir. Para ela está muito claro: os trabalhos deles são deles e o dela é continuar pintando a cultura do seu povo, é isso que ela quer e chamou essa responsabilidade para si, mas não como algo obrigatório, percebe-se que ela o faz com prazer. Ao observar e analisar Carmézia nesse período fica evidente o conhecimento adquirido, o aproveitamento das oportunidades que surgiram para agregar valor ao seu trabalho, porém sem perder o foco do que realmente considera importante:

É isso que me importa, retratar a cultura do meu povo porque eu sou uma índia também, eu não vou deixar de ser índia. Eu vou deixar minha cultura

²⁹Aqui a artista se refere à tela “Espremendo Caju” que participou da Bienal de 2008 e foi premiada com Menção Especial.

pra trás? Não, eu tem que botar tudo porque eu não... eu sou Macuxi, etnia Macuxi. A língua wapixana, eu não conheço. Yanomami, também eu não conheço. Waiwai... esses tribo, os outro tribo. Eu só retrato minha cultura Macuxi. Se eu soubesse as história dos wapixana, waiwai, yanomami, eu botava na tela, mas eu não conheço história deles e acho que é mais diferente que a dos macuxi, a história deles. Por isso que eu coloca só a minha cultura, mais minha história macuxi (01/11/2013).

Nesses recortes, observamos o amor que a artista nutre pelo seu lugar, por sua gente, sua cultura, o que já ficou evidenciado também em outras declarações. A noção de que cada povo tem sua cultura, seus saberes e sua história. Aqui, novamente encontramos um exemplo de topofilia, ou seja, os laços afetivos que ligam uma pessoa a determinado lugar. Como coloca Tuan, (1980, p.114): “Uma pessoa no transcurso do tempo, investe parte de sua vida emocional em seu lar”, e mais, [...] “a consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar”. Quando Carmézia relembra sua infância, o período em que sua família vivia as idas e vindas entre a Guiana e o Brasil reflete um misto de saudade, de nostalgia, mas nunca de tristeza, conforme o relato a seguir:

Antigamente nós, quando assim... nós viemo pra cá pro Brasil, nós viemo pra morar mesmo de verdade, porque aí a gente morava pra lá, morava pra cá... aí viemo pra morar mesmo, de verdade, daí a gente tava andando pra lá e pra cá, a gente não sabia onde morar certo, aí passemos pra cá, pro Brasil. Nós chegamo, até tem um pé de cajueiro bem grande, e nossa casa era pé de cajueiro quando nós chegamo (risos). Nós acampemo lá e papai começou fazer casa, nós fizemo a casa de palha, que a pessoa que ajudava a gente, também ajudava... dava mandioca pra gente. Porque a gente não... a gente não tinha nada que nós viemo morar pra cá de vez, aí tinha homem que ajudava a gente, dava mandioca... tinha uns vizinho que dava mandioca, maniva... aí nós comecemos a fazer casa, fizemo a roça, tudo, e nossa barraca era o pé de cajueiro bem grande... até hoje tem lá. Essa é a história lá, esse que... por isso que eu não gosto muito de cidade, não, eu tenho vontade de morar lá no interior (01/11/2013).

Outro momento da entrevista carregado de simbologia é quando ela conta que recentemente foi visitar a irmã e a mãe que está passando uns tempos lá – porque elas se revezam: um tempo a mãe fica com uma e um tempo com a outra – e constata que após a demarcação das terras indígenas da Raposa Serra do Sol, com a saída dos fazendeiros, a paisagem está voltando a ser como antigamente.

É... como os fazendeiro saíram, aí que tá chegando mais caça, veado... Ah! onça é que não falta lá, pássaro, arara, porque tá cerrado, porque quando época que os fazendeiro morava era assim batido, só de gado, agora não, já tá só mato, aí tão chegando, os caça tão chegando mais perto de casa. É... como antigamente, mas nesse lugar. Outro lugar eu não sei, deve tá assim porque é uma mata, né. Acabou o gado, os fazendeiros saíram aí tá... a história tá assim... (01/11/2013).

Pensando no quanto esses lugares descritos por Carmézia, tanto o da infância em que o pé de cajueiro era sua casa, como esse que foi desocupado pelos fazendeiros e está voltando a ser o que era, são importantes para ela, o quanto é carregado de recordações e simbologias, reporto-me a Walter Firey (1974)³⁰, citado por Roberto Lobato Corrêa (1995), quando argumenta que

Símbolos e sentimentos são variáveis que podem conformar o espaço e que este não se caracteriza apenas por atributos econômicos como, por exemplo, acessibilidades e amenidades. Caracteriza-se também por conter simbolismos que derivam de valores culturais que ali se acham enraizados. (FIREY, 1974 *apud* CORRÊA, 1995, p.10).

Para a artista o lugar é tão significativo, muito mais pelos valores culturais impregnados em sua memória do que por qualquer outro atributo, como por exemplo, o financeiro, uma vez que, como o próprio Firey coloca, “a força dos sentimentos se opõe à racionalidade econômica” (FIREY, 1974 *apud* CORRÊA, 1995, p.12). Isso fica mais evidenciado especialmente em relação às terras que eram ocupadas pelos fazendeiros, pois o que ela destaca são os animais, as aves e o mato que novamente estão ocupando os espaços e não o valor econômico que essas terras representam.

O respeito que os indígenas revelam com sua cultura, com a sabedoria dos mais velhos e nas trocas com a natureza, me remete a Eagleton, (2005 p.14) quando afirma que “os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, mas tão pouco são esses ambientes pura argila para a automoldagem arbitrária daqueles”. Eagleton (2005, p.14) afirma ainda que: “Se a cultura transfigura a natureza, esse é um projeto para o qual a natureza coloca limites rigorosos. A própria palavra ‘cultura’ compreende uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade”. Quando Carmézia diz, descrevendo o quadro “Fazendo Panela”, que nem todo mundo pode tocar o barro, que primeiro tem que rezar, ela deixa claro o valor impregnado nesse saber; me parece que a artista tem a noção do limite intrínseco de que fala Eagleton. Apesar da possibilidade de se cair no terreno perigoso de tentar mostrar quão ecológicos os índios são, a verdade é que se percebe que, para eles, tudo na natureza está interligado, incluindo os seres humanos, e estes não podem simplesmente tirar proveito da natureza de forma livre

³⁰Walter Firey – sociólogo escreveu em 1945 “Sentimiento y Simbolismo como Variables Ecologicas, citado em Estudios de Ecología Humana (org.), G.A. Theodorson. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1974.

e desordenada, explorando mesmo, sem que haja uma contrapartida ou uma reflexão sobre o que está sendo feito.

Toda aquela simbologia de que nos fala Firey nos remete também a Hegel (1996), quando tece suas considerações sobre a simbologia da arte:

Se os antigos, ao forjarem as suas mitologias, não possuíam, pois, nenhuma das ideias que nós hoje nelas introduzimos, de modo algum se poderá disso concluir que as suas representações não sejam símbolos em si e como tais não devam ser consideradas. Certo é que, na época em que inventaram as suas mitologias, os povos viviam em circunstâncias poéticas e tinham de exprimir os seus sentimentos mais profundos e mais íntimos não na forma de pensamentos, mas com o auxílio de formas criadas pela imaginação, sem separar as abstrações gerais das imagens concretas (HEGEL, 1996, p.349-350).

Hegel desenvolve todo um tratado estético a respeito da arte, seu valor artístico e natural, fazendo uma relação muito intensa com sentimentos, com o poder espiritual elevado e as grandes obras de arte. Da mesma forma podemos destacar, na cultura indígena, o valor simbólico dos potes que antigamente serviam de urnas para enterrar seus mortos e de como esses ensinamentos foram sendo transmitidos ao longo do tempo e da crença de que homens e deuses viviam todos juntos.

A temática circense na obra de Carmézia traz à memória o pensamento de D'Ambrósio, mestre em Artes Visuais e crítico de arte, sobre o trabalho da artista:

Se Carmézia se colocar cada vez mais como pintora, independentemente da etnia, verá o deslumbrar de sua capacidade de composição percorrer os mais variados campos visuais. Assim, o mencionado aproveitamento do espaço que a artista tem hoje poderá cada vez mais encontrar assuntos ricos em imagens. [...] Nesse sentido, ser pintora, para a artista de Roraima, é um desenvolvimento natural de sua capacidade de ver e manusear os pincéis com tinta a óleo. Cada imagem que ela cria é um universo. Vê-lo é um exercício pessoal da mencionada liberdade do olhar. Se o observador não colocar a biografia de Carmézia ou a temática indígena em primeiro plano – e olhar a pintura – descobrirá uma artista jovem, talentosa, que pode nos surpreender positivamente a cada momento e que o país merece conhecer melhor. (D'AMBRÓSIO, 2012).

Quando li esse comentário de D'Ambrósio sobre o trabalho da artista, em especial quando menciona o fato de que se Carmézia não se impuser a obrigatoriedade de pintar somente temas indígenas ou amazônicos, pelo fato de ser índia, “verá o deslumbrar de sua capacidade de composição percorrer os mais variados campos visuais”, imediatamente me veio à mente a obra “Coração Artista”, pintada em 2008.



Figura 22 – “Coração Artista” 2008.

A composição continua mantendo as características *naïfs*, na forma, nas cores e distribuição dos elementos, embora eu pense que isso também não deva ser tido como uma obrigação. Carmézia fala sobre considerar importante pintar a cultura dos não índios, porém ainda sem muito entusiasmo.

Aí como você tava falando do Léo, né. É... eu vou... eu gostaria de pintar também sobre trabalho, eu tô vivendo com ele, né. Aí tem que botar no quadro o dia-a-dia que a gente passa também, como eu passei no interior, na maloca, aí eu vou retratar na tela. Primeiro no circo, eu tenho, pintei sobre coração artista, não sei se tinha também nome do circo no meio, era poesia do Zeca Preto. Aí eu desenhei “Coração Artista”, aí eu botei, foi o leão, malabarista, equilibrista, eu coloquei tudo (01/11/2013).

Carmézia pintou essa tela a partir do poema “Coração Artista” de Zeca Preto³¹, que gentilmente concordou que eu o citasse e trouxesse para essa dissertação o seu texto que se encontra no livro “Beiral” publicado em 1987, conforme podemos observar na sequência.

³¹De nome José Maria de Souza Garcia, poeta e compositor paraense, mas há muitos anos residindo em Roraima. É um dos componentes do trio Roraimeira, juntamente com Eliakim Rufino e Neuber Uchôa.

CORAÇÃO ARTISTA

Zeca Preto (1987, p.65)

É bem melhor que eu seja trapezista
 O domador, quem sabe o palhaço
 Sofrido de tanto amor
 Feliz de tanta dor
 É bem melhor que eu seja o equilibrista
 O motociclista, quem sabe o engolidor de chamas
 Frio de tanto amor, quente de tanta dor
 É bem melhor que eu seja o malabarista
 O espectador, quem sabe o anão, o gigante do riso
 Pequeno homem artista
 É bem melhor que eu seja o coração
 O circo quem sabe, o amor de todos vocês
 Verdadeiros artistas. Quem sabe...

A partir do tratado poético-pictórico de Manuel Pires de Almeida que diz que “Pintura é poesia muda, poesia é pintura que fala” (MUHANA, 2002, p.12), de uma forma poética, a obra de Carmézia Emiliano e Zeca Preto se complementam e nos dão um pouco da dimensão do que a Arte pode produzir.

Dentre toda a produção artística de Carmézia são apenas quatro obras da artista que não seguem a temática indígena e que enveredam por um outro traço cultural, hoje muito forte e presente na vida da artista – a cultura circense: “Coração Artista”, pintada em 2008, já aqui apresentada; “Palhaços”, pequena tela pintada em 2009 e que, segundo Carmézia, foi uma obra em parceria com seu neto que fez o fundo da pintura e depois a artista definiu os semblantes dos palhaços – ainda de acordo com Carmézia, Carlos, seu neto é o único componente da família que demonstra maior interesse pelo desenho e a pintura –; outra tela de pequena dimensão é o “Palhaço do Circo do Seu Léo”, pintada em 2010; e, finalmente, “Circo do Seu Léo”, pintada em 2013, é uma referência direta ao circo do seu marido no qual toda a família está envolvida. Carmézia e Léo têm dois filhos – Carmeliza e Lenilton que atuam juntamente com o pai – e Carmézia colabora em outros afazeres

como, por exemplo, cuidar da bilheteria. O pequeno Carlos, seu neto, quando está por Boa Vista, também faz questão de participar dos afazeres do circo.

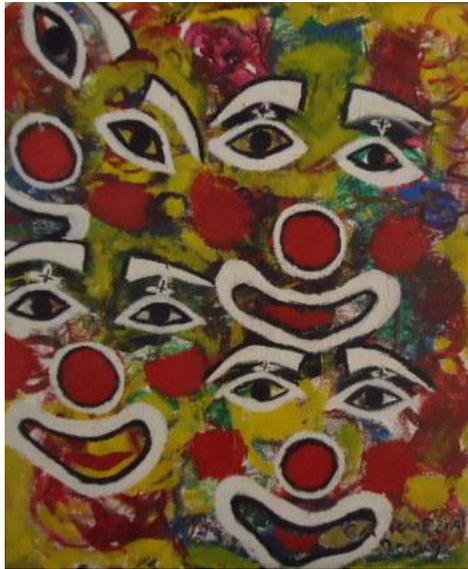


Figura 23 – “Palhaços” 2009.

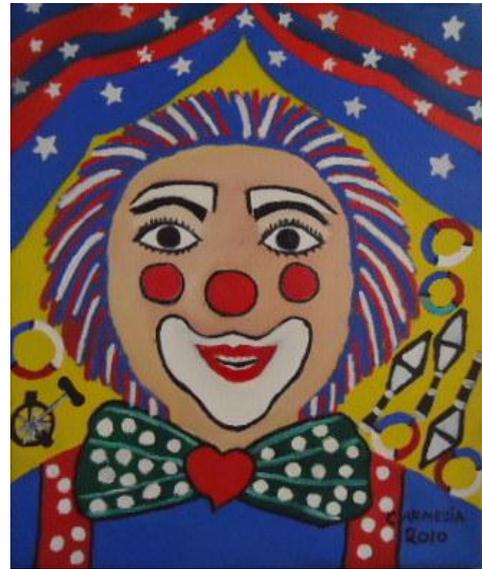


Figura 24 – “Palhaço do Circo do Seu Léo” 2010.

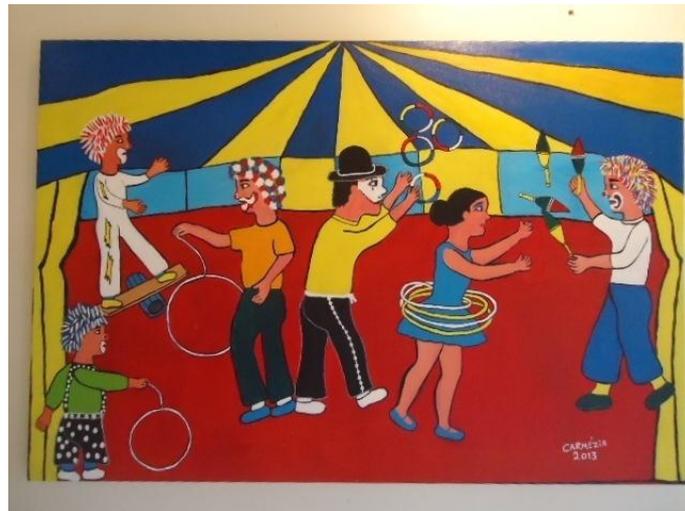


Figura 25 – “Circo do Seu Léo” 2013.

Quando questionei Carmézia sobre pintar a temática circense ela respondeu que: “Como eu tô vivendo com um palhaço, ah, ah, ah! tem que retratar o dia-a-dia que eu passei com ele, né, pra ficar registrado. Eu tenho que registrar também, como eu tô registrando da minha cultura e convivência do branco, como é cultura

dele” (01/11/2013). Para ilustrar bem essa passagem de Carmélia da temática indígena para a circense, trago o depoimento de Vladimir Carvalho³²:

Como vivia nostálgica do que deixara para trás, seguindo o homem que ama, superou o sentimento de perda e reviveu intensamente na pintura as cenas que marcaram a sua infância na maloca natal, repassando o que a memória retivera e ilustrando, a seu modo, as narrativas ouvidas dos parentes. Agora – cruzando certa linha divisória no seu trabalho – a temática do circo começa a disputar espaço em sua produção com um outro tipo de vivência, quase como uma compensação por todos esses anos em que cumprido os deveres de mãe e dona de casa e “sempre depois do almoço” se entregou a suas tintas e pincéis. O “espetáculo” que viu na maloca e na natureza agora cede lugar à afetividade da artista ao contemplar as peripécias do seu circo, com seus malabares, palhaços e acrobatas de subúrbio. E tudo indica que se trata de troca prazerosa e sentimental, tanto quanto tem sido a recordação pictórica que perdura no seu espírito. Essa fase representa a sua amorosa assimilação de um embate que provavelmente enfrentou e elaborou ao longo do tempo sem, contudo renunciar, forte caráter que é a continuar pintando a crônica de “sua” cultura (CARVALHO, 2010).

Depoimento importante do cineasta, que conheceu Carmélia e que, assim, corrobora com sua fala com esse importante rito de passagem da artista.

O casal contou ainda que, em 2012, apoiados por meio de uma lei estadual de incentivo a cultura, ministraram por seis meses oficinas de circo e pintura à comunidade do bairro Vista Alegre, periferia de Boa Vista. Na ocasião, Léo ensinou ginástica olímpica, malabarismo e o ofício de palhaço; Carmeliza, sua filha, dança e contorcionismo; Lenilton, o filho, rola-rola chinês, chicote e laço, e Carmélia ministrou oficinas de pintura em tela às crianças do bairro. De acordo com eles, o trabalho não teve continuidade por que o apoio recebido por meio da lei de incentivo não foi renovado e também pela falta de interesse das pessoas em aprender o ofício.

Outra experiência de Carmélia foi a tentativa de pintar a partir de pigmentos naturais. Ela não soube precisar o ano e nem o número exato de quadros pintados – segundo ela, em torno de seis. Dos que foram produzidos existe um em seu poder, os outros foram vendidos a turistas. Os pigmentos utilizados pela artista foram: urucum, para a cor vermelha; jenipapo brabo, para o azul; folha de algodão roxo, para a cor roxa, violeta ou lilás, dependendo da intensidade; folha de pimenta para o verde; açafraão para os tons de amarelo e carvão para o preto ou os tons de cinza. Segundo ela, não deu prosseguimento à experiência devido à dificuldade em obter

³²Vladimir Carvalho – Cineasta e documentarista paraibano. Escreveu o texto “Carmélia Emiliano – o rito, o mito, o circo” que foi publicado pela Folha de Boa Vista.

os pigmentos. Sugerir se haveria a possibilidade de ela retomar a prática caso voltasse a viver na maloca, mas ela sorriu e silenciou.

Nas telas de temática circense podemos observar que Carmélia usa mais as cores vermelho, amarelo e azul, em tonalidades mais intensas, puras e chapadas, diferenciando um pouco das tonalidades utilizadas nas telas de temática indígena, onde prevalecem os verdes, os marrons avermelhados e os ocre. Na exposição que aconteceu em abril de 2013 – 1º Encontro de Todos os Povos – no Espaço de Cultura e Arte – União Operária, aqui em Boa Vista, pude observar que Carmélia faz uma incursão em uma tentativa um pouco diferente na forma de pintar. São três telas pintadas sob a temática “Homens e Bichos”, em especial mulheres e araras, papagaios e quatis, que mostram a relação homem/bicho. São telas pintadas em acrílico, que apresentam um fundo escuro, numa única cor e de forma uniforme, chapada, o que não é uma característica das obras de Carmélia. Isso não significa que ela não houvesse anteriormente pintado em acrílico, ou que não se observe em trabalhos anteriores cores planas, uniformes. O que identifiquei são tentativas, possibilidades de incursionar, quem sabe, por outros “estilos”, aos quais percebo Carmélia querendo se permitir.

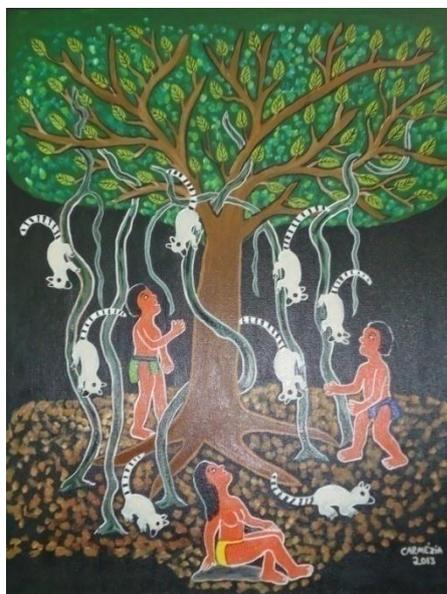


Figura 26 – “Mulheres e Quatis” – 2013.



Figura 27 – “Mulheres e Papagaios” – 2013.



Figura 28 – “Mulheres e Araras” – 2013.

Mais uma vez, me reporto a Tuan (1980), quando ele ressalta as influências que o artista sofre ao longo do tempo e como elas irão refletir na sua produção, tais como estudo, diferentes técnicas e mesmo a influência dos que o rodeiam. Nesse período, Carmezia está próxima de Jaider Esbell, também artista indígena da etnia Macuxi e organizador da referida exposição para a qual escreve um texto apresentando o trabalho de Carmezia:

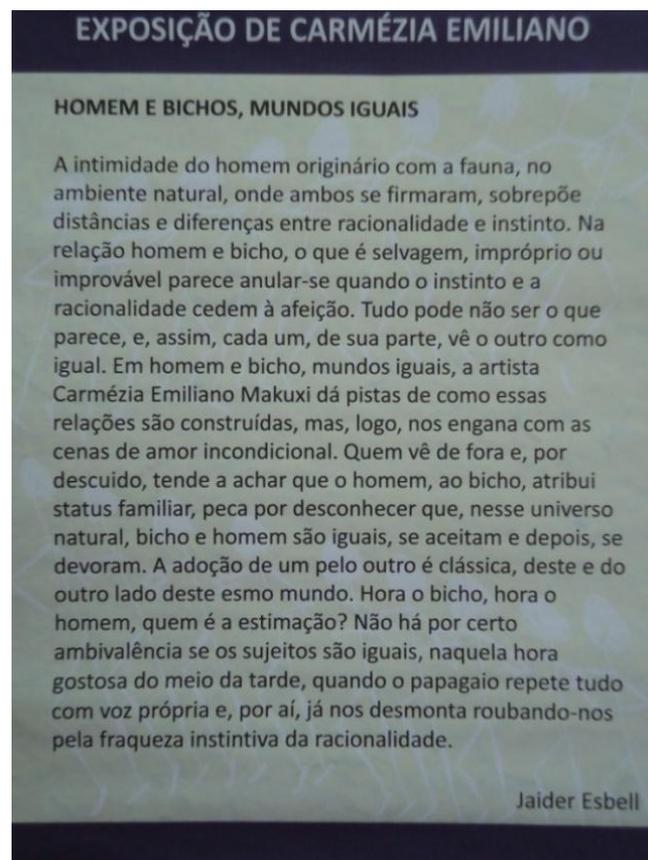


Figura 29 – Texto de Jaider Esbell apresentando as pinturas de Carmezia na exposição 1º ENCONTRO DE TODOS OS POVOS – abril 2013.

O texto do artista macuxi para a artista macuxi referenda o valor da relação homem/natureza/animal, reforçando a importância do que afirma MacDonell (2011, p.23), de que “os makuxi consideravam que o ser humano era um animal entre outros e, portanto, nos mitos, os seres humanos se transformam facilmente em animais e vice-versa”. Provavelmente, por essas constatações, é que segundo Jaider, a artista pinta cenas do “amor incondicional”.

O fato de observar que Carmézia “percebe” e “experimenta” outras possibilidades técnicas na pintura, entendo como natural e próprio das pessoas que estão atentas ao que se passa ao seu redor. Ela já havia observado isso ao comentar seu contato com outros artistas *naïfs* e concluído que o trabalho “deles é deles”. Resta a nós, observadores dos artistas, em especial os roraimenses, ficarmos atentos ao que nos reserva pela frente Carmézia Emiliano.

Quando, em agosto de 2012, estive com Carmézia e o Professor Augusto na Bienal de Arte *Naïf*, em Piracicaba – SP, e posteriormente indo a algumas exposições em São Paulo, capital, em alguns momentos conversávamos sobre o futuro e o que Carmézia desejava para si e seu ofício. Ela dizia sorrindo que queria ir para Paris, quem sabe o Japão. Recentemente tive acesso à fotografia abaixo que considero muito simbólica e emblemática, no sentido de me reportar a esse nosso diálogo em São Paulo; na foto, um ativista político norte americano³³ observa, na Califórnia, a obra de Carmézia:



Figura 30 – “Vaca” 2013³⁴

³³ Informação e fotografia fornecida pelo professor Parmênio Citó da UFRR. Ward Churchill é escritor e ativista político dos Estados Unidos; seu bacharelado e mestrado é em Arte pela Universidade de Illinois em Springfield; professor de Estudos Étnicos na Universidade do Colorado, defendeu durante muitos anos as causas dos povos indígenas norte americanos, tanto dos Estados Unidos, quanto do Canadá.

³⁴ Exposição “Cattle in the Amazon” – Pitzer College – Claremont – Califórnia, 2013.

Foi uma exposição realizada por Jaider Esbell em Claremont – CA, Estados Unidos, no segundo semestre de 2013 em que o tema da coleção de obras apresentadas tratava sobre a pecuária na Amazônia e como esta afetou e continua afetando a forma de viver dos povos indígenas. Dentre as obras apresentadas encontrava-se esta de Carmézia, “Vaca”, de 2013. A imagem me reportou ao nosso diálogo lá em São Paulo, citado no parágrafo anterior. Carmézia pode ainda não ter ido à Paris ou ao Japão, mas suas obras estão ganhando o mundo, levando sua arte, sua “cultura indígena” como tanto gosta de enfatizar, mas já com temas que misturam suas origens mais remotas com o que ocorreu aos índios ao longo do tempo.

Tenho observado ao longo desses dois anos de convivência com a artista que, especialmente no ano de 2013, sua produção aumentou consideravelmente, assim como o número de exposições. Foram três individuais e uma coletiva, só em Boa Vista. Para 2014 já está confirmada uma no período de 26 de março a 25 de abril, em comemoração aos 22 anos de carreira e abrindo as comemorações dos 25 anos da Universidade Federal de Roraima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na metáfora dessa viagem, conforme colocado na introdução deste trabalho, encontram-se, coincidência ou não, duas mulheres, onde me coloco como uma delas, protagonizando duas trajetórias. Duas mulheres que tomaram as rédeas das suas vidas quebrando paradigmas e que decidiram tornarem-se sujeitos de suas histórias, arcando com os bônus e os ônus. Viajamos literalmente e culturalmente, nos transculturamos, nos traduzimos, nos hibridizamos e, portanto, nos transformamos. As respostas aos questionamentos iniciais, não se encontram prontas e acabadas. Assim como me reconheço, hoje, em pleno e permanente processo de hibridação, o questionar-me se estarei ou não me tornando ‘Makuxi’ perde sua relevância. Importa é viver intensamente esse processo de transculturação extraindo e absorvendo o máximo de aprendizado. A partir de agora cada uma segue escrevendo sua história e, eu, em particular, sigo pensando em escrever, sempre, da melhor forma possível, a História de Vida dessa Makuxi, de direito e de fato chamada Carmézia Emiliano, assim como todas as outras escritas que porventura venham a se seguir.

Quero enfatizar que o fato de usar os conceitos de Ortiz (1983) – Transculturação; Bauman (2005) – Modernidade Líquida; de Hall (2006) – Tradução; e García Canclini (2011) – Hibridação, no meu entendimento não caracterizam, como talvez alguns possam pensar, **confusão de conceitos ou incapacidade de optar por um deles**. Segundo Woodward (2012), esses processos, guardadas as devidas peculiaridades mais intrínsecas, analisados pela teoria cultural contemporânea, nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais ou étnicos. Estão ligados a histórias de ocupação, colonização, destruição, movimentos demográficos, diásporas, deslocamentos nômades, viagens, ou seja, “cruzar fronteiras”, sejam elas quais forem e por que motivo for – por obrigação ou por opção.

Entendo que, ao escrever sobre Carmézia e sua obra, em alguns momentos a mim me parecia mais adequado um ou outro conceito, sem identificar entre eles antagonismos ou choque de ideias. Assim como a artista sempre deixa bem enfatizado que o trabalho dela “é dela”, diferente dos “outros”, pois “o deles é deles”; que ela “é índia” e “não deixará de ser índia”, e é isso o que a torna única, que

diferencia seu trabalho e a coloca em evidência, por meio da sua obra; acredito que esses autores, cada um em sua época, com suas diferentes trajetórias de vida, porém também com semelhanças, encontraram a forma de narrar e divulgar suas experiências e pesquisas, criando termos ou expressões que os diferenciavam e que de alguma forma os destacassem para o público, para a mídia e para a Academia. Portanto, penso que não estou sendo incoerente e sim mostrando diferentes formas ou maneiras de expressar pensamentos que se assemelham, que tratam das “diferenças” culturais, identitárias, históricas etc.

Se pensarmos na população que compõe o Estado de Roraima – sua formação populacional é em sua grande maioria composta por “forasteiros”, de praticamente todos os Estados da Federação, além das várias etnias indígenas, o que, sem dúvida, caracteriza a heterogeneidade cultural de Roraima; se eu ou qualquer um que não nasceu aqui decidir retornar ao seu Estado de origem, já não seremos a mesma pessoa de quando viemos para cá, assim como levaremos conosco muitas características culturais aqui adquiridas e que provavelmente faremos questão de continuar mantendo.

Penso que ao longo destes três capítulos foi percorrida uma trajetória em que por meio das memórias da Carmézia, sua fala e suas pinturas, foram sendo desnudadas suas certezas – como, por exemplo, o identificar-se como índia, criar aí sua marca que a define como artista; a capacidade de perceber a característica principal de sua obra, a cultura indígena e afirmar e reafirmar que isso a diferencia dos “outros” artistas sem torná-la mais ou menos, apenas atribuindo um valor – principalmente estético – à sua obra. Suas incertezas, suas dúvidas, provavelmente são muitas, como é intrínseco a todo ser humano, mas não é isso que a guia e sim sua força, sua coragem, sua liderança junto à comunidade, provavelmente herdada de seu avô Emiliano.

Carmézia foi construindo, ao longo desses vinte e dois anos de carreira artística, uma trajetória – embora muitas vezes difícil e cheia de percalços – sólida, bem definida, da qual pode se orgulhar. Sua participação em quatro Bienais de Arte *Naïf* consecutivas não deixa dúvidas quanto a sua competência; ter obras no maior acervo de Arte *Naïf* do mundo, conforme pude comprovar e registrar no Museu Internacional de Arte *Naïf* – MIAN, no Rio de Janeiro, torna inquestionável a qualidade estética do seu trabalho; participar de exposições individuais e coletivas em Manaus, Brasília e Boa Vista, assim como ter sua obra em acervos de grandes

coleccionadores e admiradores de arte, conforme atesta o currículo elaborado por seu *marchand* ao longo desses anos, ratifica tudo o que aqui foi dito e apresentado.

Como a grande maioria dos artistas, conquistou seu espaço, primeiro, fora do seu Estado de origem, para agora, de forma contundente, gravar seu nome na história cultural e artística de Roraima. Assim, nesse longo e paciente processo de hibridação cultural e de assimilação de um novo modo de vida urbano, embora periférico, essa artista roraimense foi constituindo sua identidade. Essa pessoa multifacetada, em que se confunde, transpõe-se a mulher índia e a mulher artista que se coloca como sujeito que tem algo a dizer e o faz por meio de sua pintura. Pois, conforme Souza (1994, p.xiii), “a identidade não é apenas uma faceta do sujeito, mas uma faceta que muda a cada instante em que o sujeito efetivamente diz o que tem que dizer”, e Carmézia Emiliano diz o que tem a dizer, se constrói multifacetada por meio de sua obra. É com sua pintura que se torna sujeito de seu tempo e espaço e avança em suas conquistas.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. Entre Culturas. In: **Entre Culturas – Bienal Naïfs do Brasil 2006**. São Paulo: Edições SESC/SP, 2006.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som – um manual prático**. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. 7ª ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____, **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O Professor Pesquisador**: introdução à pesquisa qualitativa. São Paulo: Parábola, 2008.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRITO, Maria Lúcia da Silva. **Raízes e Rumos**: reflexões sobre identidade de guianenses em Boa Vista – Roraima. 2012. 106p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Roraima, 2012.
- BURKE, Peter. **Variiedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARVALHO, Vladimir. Carmézia Emiliano – o rito, o mito, o circo. **Folha de Boa Vista**, Boa Vista, 19 nov. 2008.
- CORRÊA, Roberto Lobato. A Dimensão Cultural do Espaço: Alguns Temas. In: **Revista Espaço e Cultura**. Rio de Janeiro: NEPEC / Gráfica UERJ, 1995.
- COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo, Hibridização. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010.
- COX, Maria Inês Pagliarini; ASSIS-PETERSON, Ana Antonia. Transculturalidade e Transglossia: para Compreender o Fenômeno das Fricções Linguístico-Culturais em Sociedades Contemporâneas sem Nostalgia. In: CAVALCANTI, Marilda C. e BORTONI-RICARDO, Stella Maris. (Orgs.). **Transculturalidade, Linguagem e Educação**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.
- CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru – SP: Ed. EDUSC, 2002.

CULLER, Jonathan. Literatura e Estudos Culturais. In.: **Teoria Literária: Uma Introdução**. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 2001, p. 48-58.

D'AMBRÓSIO, Oscar. **Carmézia Emiliano – A Arte de Ver**. Disponível em: <<http://www.artcanal.com.br/oscardambrosio/carméziaemiliano.htm>> Acesso em: 28/03/2012.

_____. **Os Doze Princípios do Artista Naïf**. Disponível em: <<http://www.artcanal.com.br/oscardambrósio.htm>> Acesso em: 28/03/2012.

DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre. (Org). **Papel da Memória**. 3ª edição. Campinas – SP: Editora Pontes, 2010.

EAGLETON, Terry. **A idéia de Cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FERREIRA, Aline Cavalcante. **O Riso e tudo o mais... interfaces literárias entre Simão Pessoa e Efraim Medina Reyes**. 2012. 151p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Roraima, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de Etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

FINKELSTEIN, Lucien. **Brasil Naïf – Arte Naïf: Testemunho e Patrimônio da Humanidade**. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2001.

FREITAS, Déborah de B. A. P. A Construção do Sujeito nas Narrativas Orais. **CLIO. Revista de Pesquisa Histórica**. Recife, n.25 p.92-112. Editora Universitária da UFPE, 2008.

GARCIA, José Maria de Souza. (Zeca Preto). **Beiral**. Boa Vista: Escola Salesiana do Carmo, 1987.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GINZBURG, Carlo. Memória e Distância. In: **Horizontes da Memória**. Revista Tempo *Brasileiro*, abr.-jun., nº 153. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ed., 2003.

GUIMARÃES, Leda. Linhas de Fusão: a Ingenuidade Revisitada. In: **Entre Culturas – Bienal Naïfs do Brasil 2006**. São Paulo: Ed. SESC/SP. 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____, Quem Precisa da Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) **Identidade e Diferença** – a perspectiva dos Estudos Culturais. 11ª edição. Petrópolis – RJ: Vozes, 2012.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética: o belo na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LÉVY, Pierre. **A Conexão Planetária - O mercado, o ciberespaço, a consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

LUITGARDS, Augusto. Muito Além dos Rótulos. In: MAIA, Luiz Roberto da Rocha. (Org.). **Ingenuidade Consciente: arte *naïf*** Rocha Maia, o domínio do espaço. Brasília: A3 gráfica e editora, 2010.

MacDONELL, Pe. Ronaldo B. **Kaikusiyamî', Wairayamî' moropai Maikanyamî'; Onças, Antas e Raposas; Jaguars, Tapirs and Foxes**. Mitos do povo makuxi registrados pelo monge beneditino Dom Alcuíno Meyer, O.S.B. entre 1926 e 1948. Brasília: Diocese de Roraima, 2011.

MASCELANI, Angela. Por que Arte *Naïf*, Hoje? In: **Naïfs: Bienal Naïfs do Brasil 2008**. São Paulo: Edições SESC/SP, 2008.

MILLIET, Maria Alice. Arte sem Fronteiras. In: **Bienal Naïfs do Brasil 2010**. São Paulo: Edições SESC/SP, 2010.

MIMESSI, José Nazareno. **Pintura Primitiva (Naïve)** – Resultado de uma Pesquisa. Assis, SP. 1991.

MORAIS, Frederico. **O Brasil na Visão do Artista – o País e sua Cultura**. São Paulo: Prêmio Editorial Ltda., 2003.

MORENO, Adriana. **Cultura e Identidade Híbrida na Obra do Artista Plástico Roraimense Jorge Augusto Cardoso**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Roraima, 2012.

MUHANA, Adma. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida / Adma Muhana**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2002.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. Memórias Migrantes e Temporalidade. In: **Horizontes da Memória**. Revista Tempo Brasileiro, abr.-jun., nº 153. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro Ed., 2003.

OLIVEIRA, Reginaldo Gomes de. Expressões de Arte e Cultura na Amazônia Caribenha. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes; OLIVEIRA, Reginaldo Gomes de; DUARTE, Rosângela (Orgs.). **Arte e Cultura na Amazônia: os novos caminhos**. Boa Vista: Editora da UFRR, 2012, pp. 27-42.

ORTIZ, Fernando. El Proceso de La Transculturación em Cuba. In: ORTIZ, Fernando. **Etnia y Sociedad**. La Habana; Editorial de Ciencias Sociales, 1993.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre. (Org). **Papel da Memória**. Campinas – SP: Editora Pontes. 3ª edição. 2010.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PURCENO, Sônia da Silva. **Entre a Vontade e o Poder: Vida Pedagógica, Silêncio e a Criação do Sujeito** (“Professorinhas” em Boa Vista – RR). Florianópolis – SC, 1999. 214p. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

RAPOSO, Celino Alexandre. **Dicionário da Língua Makuxi**. Boa Vista: Ed. UFRR, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) **Identidade e Diferença – a perspectiva dos Estudos Culturais**. 11ª edição. Petrópolis – RJ: Vozes, 2012.

SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil**. As identificações na busca da identidade nacional. São Paulo: Escuta, 1994.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. São Paulo: DIFEL / Difusão Editorial, S.A., 1980.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) **Identidade e Diferença – a perspectiva dos Estudos Culturais**. 11ª edição. Petrópolis – RJ: Vozes, 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A: 1ª Entrevista Carmézia

Realizada em 26/09/2012, na sala do PPGL – UFRR. Transcrita em setembro/2013.

Assunto: as obras selecionadas para as 4 Bienais das quais participou.

Tínhamos conosco os catálogos das quatro Bienais com todas as obras dos artistas que participaram. Então, na medida em que íamos conversando sobre cada uma, tínhamos a imagem como referência.

Bienal de 2006 – “**Lenda do Monte Roraima**” – prêmio aquisição – acervo do SESC / Piracicaba / SP.

Carmézia – “é a história de Macunaima. Monte Roraima era uma árvore entre muitas outras. Dois irmãos tentaram cortar, pois comiam os frutos que, quando caíam, eram comidos pelos animais (que se encontram na base da tela), e não sobravam frutos para os irmãos. Os irmãos, um se chamava Ani'kê e o outro Insikiram, resolveram cortar a árvore para comer seus frutos, pois era tudo o que tinham para comer; era conhecida como a “árvore da vida”. Cortaram e derrubaram e já surgiu o Rio Branco, o rio Cotingo e o rio Maú, essa é a história que surgiu e espalhou frutas para todo lado. Dizem que até hoje tem muita fruta por lá: bananeira, cana, pé de pimenta e ouro ao redor do Monte Roraima, mas que não pode ser tocado, senão fica doente. Faz tempo, teve um avião, helicóptero parece; aqui tem redemoinho que puxa e puxou o helicóptero que foi filmar, não sei que ano era, parece que tem horário pra chegar, que é ao meio-dia, passou de meio-dia fica cheio de redemoinho e nublado, tem que chegar ao meio-dia”.

- O fato de Ani'kê e Insikiram terem cortado a árvore da vida, aconteceu alguma coisa com eles?

“Eles cortaram a árvore e se transformaram em pedra e o tronco se transformou em pedra e criou o monte e os frutos se espalharam para todo lado”.

“**Parixara**” – prêmio aquisição – acervo do SESC / Piracicaba / SP. Ela pintou uma série de parixara. Parixara é uma dança.

“Quando se comemora a colheita da mandioca da roça, a primeira colheita da roça, a gente convida os vizinhos para fazer uma bebida, festa para comemorar, das outras malocas, para fazer festa e faz a bebida especialmente para eles, só os convidados das comunidades perto. A gente faz próprio pra eles, pra eles beberem,

brincar, embebedar, dançar; a gente dá tudo, comida, bebida, é tudo a gente que dá pra eles, aí já é festa, dançam; vão bebendo e dançando até cair; aí tem as mulherada que vão dando bebida e eles vão entrando no círculo e vão dançando até cair, até de manhã cedo para comemorar a colheita”.

- A imagem da tela tem um índio e uma índia de frente um para o outro e os outros estão com máscaras, por quê? Qual o significado?

“É o jeito de se vestirem, pra não conhecer, assim, pra não conhecer. Tem o puxador, ele não ganha muita bebida porque é o puxador, ele leva e canta a música e os outros acompanham. Eu não coloquei as mulherada, elas também dançam, elas seguram nos ombros e vão acompanhando os homens”.

- Chama a atenção na imagem os acessórios que eles carregam, com desenhos (enfeites) nas pontas...

“São as flautas que fazem zoadá e os desenhos são enfeites que eles fazem para enfeitar as flautas, pode ser qualquer desenho. É uma dança que dançam os homens, as mulheres e até as crianças. As flautas são feitas de embaúba, dá um som bonito. O Parixara é uma dança para comemorar a colheita, convida os vizinhos, o tuxaua, para fazer bebida e comemorar”.

- A Bienal de 2006 foi sua primeira Bienal; como foi a experiência, a ida para São Paulo, o que lembra?

“Pra eu poder viajar veio o prof. Augusto, me visitou, viu minhas obras, perguntou se eu queria participar da Bienal, eu disse que queria. Então ele falou que iriam se inscrever; ele inscreveu e deu resultado, tive as duas obras selecionadas, tive que viajar, foi a primeira vez, então viajei”.

- Como se sentiu indo pra lá, conhecendo pessoas diferentes, a experiência de participar de uma exposição, lá em Piracicaba, no SESC, onde acontece a Bienal?

“Eu não esperava ser selecionada, pinte assim mesmo, mas não esperava, encontrei artistas, conheci um bocadinho de artistas, fiquei admirada, fiquei surpresa de ver aquilo acontecendo comigo; a primeira vez; foi muito boa aquela viagem; conhecer outros artistas, muita gente”.

Bienal de 2008—novamente duas obras, uma recebeu como premiação, menção especial, que é – “**Espremendo Caju**” – a região de onde você vem, maloca do Japó, tem muitos cajueiros? Essa era uma prática que você exercia? Faziam o quê com o caju? Bebida?

“É, a gente fazia bebida, também para comemorar Semana Santa, Natal, a gente comemora também com suco de caju”.

- Tem muitos cajueiros na região do Japó?

“Não tem muito... tem nas casas, nos matos. Antigamente o pessoal plantava e a gente apanhava o caju, fazia bebida e comemorava o Natal, casamento, aniversário. Tudo a gente comemora com suco de caju, mas esse aqui embebida também”.

- Tem álcool? Vocês deixam fermentar?

“A gente coloca esses bagaços em cabacinhas, coloca no sol, aí fica fermentando, fica forte, aí fica bêbado também”.

- É mais ou menos como fazer o caxiri?

“Não, só mesmo espremendo caju, só mesmo espreme os cajus, passa na peneira, lava os caju primeiro, aí a gente espreme, bota nessas cabacinhas, pronto, pra pegar sol, passa 2, 3 dias, aí fica forte”.

- Quando você resolveu pintar para participar de sua 2ª Bienal, essa de 2008, o que te levou a pintar as mulheres espremendo caju, essas árvores, esses cajueiros, que ficaram bonitos, maravilhosos?

“É porque na minha maloca existe... assim, árvores, paisagem, aí eu vou pintando os cajueiros, a mulherada apanhando caju e espremendo, pensei, né. Aí desenhei e pinte. Daí...”

- E aí foi premiado e ganhou menção especial...

“É”...

- O outro que você pintou que também participou foi..., aí participou apenas como selecionado, não foi premiado, não recebeu menção especial, mas estava lá na exposição também é o “**Fazendo Panela**”. Fazer panela é uma prática comum também lá na maloca, elas costumam fazer panelas?

“Sim... aí a gente, elas... só as mulheres assim mais idosas é que fazem porque tem que rezar pra poder tirar barro, senão a gente fica paralisado, tem que rezar. Assim pajé ou uma senhora que sabe rezar e ela pode tirar e ela reza pra gente pegar no barro também. Pra não... porque a primeira vez que a gente pega no barro a gente fica paralisado. Pra não acontecer isso daí, aí ela, uma pessoa tem que rezar e pegar pra fazer panela”.

- Tem todo um ritual, então, pra poder extrair o barro, não é qualquer barro...

“Não é qualquer barro, nem qualquer pessoa que pega, porque tem que rezar pra tocar nesse barro”.

- E aí são as pessoas mais idosas que tem esse conhecimento?

“É, que sabe orar pra pegar, fazer reza”.

- Mas aí, quando ela faz a reza, todas as pessoas que estão junto com ela podem...

“Podem tocar o barro e fazer as panelas”.

- Além das panelas que mais, que outro tipo de utensílio doméstico vocês fazem com o barro?

“Só mesmo panela de barro que a gente faz”.

- Depois que vocês queimam, podem usar normalmente?

“É... queima. Pode usar pra fazer comida, colocar água, fazer caxiri. Esse faz numa panela grande, de barro”.

- Você já fez esse tipo de trabalho... quando você morava na maloca, você fazia panela?

“Minha vó fazia, mas só que eu não cheguei pegar barro pra fazer...”

- Ah, não?

“Eu não cheguei fazer panela de barro não, mas minha vó fazia, eu era muito pequenininha pra pegar nisso daí, porque a gente adoce também... criança não pode pegar... só gente grande”.

- E essa paisagem aqui onde você tem as mulheres fazendo as panelas, é uma paisagem também lá da maloca?

“Não, fui eu que tirei a idéia, assim, eu que criei pra mim pintar. Eu que criei uma árvore, uma montanha e um lavrado”.

- Como é que você cria as suas imagens. Praticamente todas as pinturas que você tem, os quadros que você tem, que eu já vi até agora, todos eles dizem respeito à cultura indígena, né? Como é que você planeja, digamos assim, sua pintura?

“Assim, eu tiro da cabeça, do meu pensamento, porque antigamente eles faziam assim as panelas de barro. E... eu tirei de meu pensamento mesmo, é criação da... sabe? Aí... como eles faziam antigamente”.

- Você lembra como eles faziam ou então como eles contavam como era?

“É... aí pra não, assim, desaparecer, como eles antigamente faziam panela e eu não sei como eles faziam... mas só que eu... minha vó fazia um pouco de panela, aí eu me lembrei isso daí e aí eu pintei, pra não esquecer, pra ficar o tempo todo lembrando, assim, fazendo panela de barro”.

- É como se fosse pra perpetuar ou pra manter viva na memória a...

“Tudo o que eu pinto, que eu passo pra tela é tudo o que já foi, já aconteceu, passado. Aí eu boto nas telas pra lembrar, pra não esquecer cultura que esses indígena levavam”.

- São todas lembranças boas...

“É... todas lembranças boas porque hoje em dia quase ninguém faz isso”.

Bienal de 2010: lá vai você, a Carmézia, de novo com mais duas obras. Terceira Bienal consecutiva, aí você teve selecionada “**A Dança do Beija-Flor**”, que você recebeu o prêmio incentivo e teve também a tela “**Cereia**” (sic), que também participou da exposição. Vamos começar pela “Dança do Beija-Flor”:

“(risos...) esse quadro aqui foi inspiração também. Quando eu era menina eu vi essas dança aqui, porque os parixara... e dentro dos parixara tem umas pessoas diferente, assim, pintado diferente, maquiagem diferente, a roupa. Essa aqui é uma roupa de palha de inajá, essa daqui é de buriti, dança do beija-flor”.

- Essas pessoas que estão na roda de fora, então, as roupas são feitas com palha de inajá e as pessoas que estão dançando dentro da roda a roupa é feita com palha de buriti.

“Aí tão dançando aí. Esses daí cantam, esses daí gritam. Canto deles mesmo, mas esse aqui é mais fino, isso aqui eles são, flauta deles faz aquele som bem bonito, esse daí com flautas bem pequenininho, esses daqui. Aí fica aquele som bonito”.

- Os que estão dentro da roda, né? Eles produzem sons diferentes dos que estão na roda de fora...

“Esse aqui é diferente... esse aqui é outro”.

- Mas é ao mesmo tempo que acontece?

“É ao mesmo tempo”.

- Você disse que via eles dançando quando você era criança. Você não participava da dança então?

“Não... aconteceu uma coisa, aconteceu quando eu era adulta já. Lá onde meus irmãos moram, aconteceu, mas eu já... eu era casada já com o Léo, aí eu vi assim, mas não é assim como vestido de palha, nem de buriti, assim, só com roupa normal, como civilizado, tinha mais nem roupa, por isso que eu, pra não deixar de ser, assim como essas roupa aí, eu pintei, eu desenhei, pintei, botei essas palha”.

- É como você lembrava quando era criança...

“Sim, quando eu era criança. Quando eu vi agora, quando já era adulto casado, eu vi só roupa normal, não tinha nem essas roupas assim coloridas, assim de palha, nem de inajá, nem enfeite não tinha, só roupa assim normal”.

- E os cantos, a forma que eles cantavam permanecia a mesma? Ou era diferente da que você lembra quando era criança?

“O mesmo canto, mas só que a roupa deles mudou muito, não se vestiram assim como esse daqui”.

- E porque chama “Dança do Beija-Flor”, Carmézia?

“Por que beija-flor... ele dança do beija-flor, esse daqui dança mais rápido, esse daqui é bem devagar, porque esses daí roda mais rápido, por isso que chama dança do beija-flor porque o beija-flor...”

- O beija-flor é rápido, né...

“É”.

- E o outro é “**Cereia**”(sic). O que te inspirou pra pintar Cereia?

“Cereia, esse daqui é lá onde eu moro, esse daqui igualzinho ao que eu pinte aqui, é lá em casa, que até hoje eu to vendo o igarapé”.

- Onde? Lá em casa que você diz, é lá no Japó ou aqui onde você mora na cidade?

“Não, lá no interior, na maloca”.

- É um igarapé?

“É um igarapé. Até hoje existe esse igarapé, mas só que não existe mais essa plantação. Essas plantação foi no tempo que papai tava vivo. Era bonito, nós morava lá também, junto. Plantava-se canavial, taioba, bananeira. Do jeito que tá aqui, é assim lá... uma barranca, um igarapé, e tem pé de jatobá e aqui no barranco tem uma sereia. Assim, um barranco bem grande, tem sereia. Aí eu botei as índias tomando banho. Mas toda vez que a gente vai lá... sereia mora lá, que a gente vai lá, assim essas hora, a gente vai tomar banho lá e puuummm! A gente escuta ela...”

- Ela pula na água?

“Sim, ela pula na água porque ela tá no barranco e quando a gente, ela vê a gente ela cai...”

- E daí, desaparece na água?

“E aí entra naquela casa dela, tem logo né. Tem água assim pra cá, aí entra. Aí eu pinte esse daqui...”

- E você já viu a sereia então?

“Não, eu nunca vi”.

- Só ouve ela caindo na água?

“Só caindo na água. Mas ela já encantou meu irmão lá, uma vez.

- Conta essa história pra mim...

“Ela encantou meu irmão porque no enchente de água ela..., meu irmão não tinha comida, nem comida, então tava com fome e ela deu comida pra ele. Aí meu irmão ficou encantado com ela e aí queria ir pra dentro da água, porque queria mesmo. Então a sereia encantou ele”.

- E isso aconteceu só uma vez?

“Só uma vez que aconteceu. Mas ela existe até hoje lá, a sereia”.

- Você sabe se ela encantou mais alguém?

“Não. Que ela diz que vem pra cá, pra Boa Vista, faz as compras, aí volta pra lá”.

- Ah, é?

“Mas não é, a gente não vê. A gente vê assim no espiritual, a gente conversa com ele no espiritual”.

- Você conversa?

“Meus irmãos conversaram com ela. Mas é que eu nunca conversei, não”.

- E aí, essa história da sereia, o fato de você lembrar-se da época do seu pai, da plantação, é que te inspirou a pintar esse quadro?

“É...”

- E lá existem esses pássaros todos também, como você colocou ali?

“Existem... existem tudinho: arara, esse aqui, tucano, mutum, bem-te-vi. Existem tudinho esses pássaro: beija-flor, pica-pau, esse que canta, ela canta já na boca da noite, né...”

- Lembra o nome?

“É bacural, eu chamo bacural, né”.

- Então a gente poderia dizer que essa..., esse teu quadro, essa tua obra é uma bela lembrança que você tem da época que você morava lá. E é um lugar que ainda existe, lá na maloca do Japó?

“Ainda existe... pra cá... pra lá, assim, é roça pra lá”.

- E como foi a experiência de participar da Bienal de 2008 e 2010. Depois que passou aquele primeiro impacto da de 2006, nos outros anos, você percebe, assim, alguma diferença?

“A primeira vez que eu fui, foi bom. Segunda, essa aqui já é a terceira, né? Todos esses três encontros foi muito bom porque, muitos artistas que participaram e que eu conheci também”.

- Vocês tinham oportunidade, quando estavam lá, de conversar entre vocês artistas, trocar idéias, opiniões?

“A gente conversava sobre nossas obras, explicava um do outro, os outros explicavam o trabalho deles também, fui conhecendo os artistas de outras cidades. Eu não esperava, eu era a única pessoa daqui de Roraima”.

- Continua sendo a única...

“É”.

Bienal de 2012: eu já tinha entrado na sua vida com a história do Mestrado e é uma Bienal onde eu acompanhei e participei bem de pertinho, né, que também foi uma experiência maravilhosa. A primeira coisa que me deixou encantada, Carmézia, foi no dia em que fui à sua casa, lembro até hoje, dia 7 de junho, pra fazer, preencher essa ficha (que se encontra no catálogo), de um pouco de sua história e de como você trabalha a sua pintura. Eu fiquei encantada vendo você fazer esse desenho aqui (do catálogo). Me conta um pouquinho, me fala um pouco desse desenho, o que foi que te levou a fazer esse desenho. Vi que você meio que saiu do ar, pegou teu papel e começou a desenhar. Eu fiquei conversando com o Léo e quando vi você estava com o desenho quase pronto.

“Pois é, como essas perguntas..., tava viajando um pouco... o que vou pintar... vou pintar... pinta uma história, a história da mandioca. Aí eu desenhei esse daqui, ralando mandioca, já espremendo, esse daqui, espremendo massa e esse daqui já fazendo beiju”.

- Seriam as etapas, então, pra você, de como você processa a mandioca, do que você pode fazer com a mandioca?

“É”.

- Esse aqui seria o quê? A tapioca?

“Não, é beiju”.

- Ah!!!! É beiju.

“Isso aqui é beiju, a gente come com peixe, damorida, com café, peixe assado, peixe apimentado, é isso daí.

- Aí, pra Bienal de 2012 você mandou também duas obras. Das duas, foi selecionada uma. Você mandou **“A Corrida de Massa”** e o outro era **“O Cabo de Guerra”**, né? Aí teve selecionado **“A Corrida de Massa”** que é, assim, riquíssima também, que tem toda uma história. Dá pra você contar?

“Dá sim. Agora esse “Corrida da Massa” também é uma história muito lindo. Quando eu era criança eu vi uma brincadeira, mas não é só corrida da massa, tinha um pessoal que dançava parixara também. Esse daí vem, assim, uma brincadeira, corrida da massa e dança do parixara, mas só que, assim como beija-flor, “Dança do Beija-Flor” que acontece, esse daqui também vem junto, mas só que eu não fiz a dança.”

- Acontece ao mesmo tempo. Enquanto alguns estão dançando Parixara, outros estão brincando...

“Esses daqui vem do igarapé, de longe, eles vão longe, pra vir correndo lá do igarapé, pra tocar essas cabacinhas, as cabaças de bebida. Se um desses homens toca essas bebida aí esses que tão vindo correndo, eles não vão ficar bêbado, se toca essa cabacinha. Por isso que, pra não tocar tem esses homem aqui, pra segura eles, pra suspender eles”.

- Pra não os deixar tocarem?

“É. Então tem esses, tem essa massa de bebida, depois que coou, aí junta um bocado de massa. Peneiraram e deixaram essa massa separada pra jogando em cima desses homem que tão correndo. Pra não,... quando acerta esses homem com essa massa, aí vão ficar bêbado, entendeu? As mulherada estão jogando a massa pra acertar nos homem pra quando eles bebem, começar a beber bebida aí eles ficam bêbado”.

- Essa bebida é feita do quê?

“Da mandioca”.

- E a massa que elas jogam neles, nos índios, nos homens...

“É da bebida também”.

- É a massa que sobrou da bebida que foi feita. Aí, quem vem correndo do igarapé são os homens, e as mulheres jogam a massa nos homens.

“Aí tem esses dois mulher na porta, porque um desses homens pode passar desses homens aí, aí toca nessa bebida, aí já acabou, não tem mais graça, ninguém vai ficar bêbado. Porque todo mundo quer ver os outros caindo, bebendo, dançando, aí, por isso que pra eles não tocar na bebida, eles agarram, levantam, aí ele já não

pode mais tocar na bebida, já carrego, já levanto esse rapaz, aí o que vem por trás, atrás, tem que bater ou então carregar”.

- Se eles não conseguirem tocar nas cabaças com bebida, aí eles vão ficar bêbados...

“Aí vão ficar bêbados”...

- Que é o objetivo da brincadeira, da festa, comemoração.

“Aí eles tem esses damorida, beiju, tudo, pra eles comerem. Porque eu vi uma vez, assim né, mas só que eles foram caçar três dias, caçando, aí quando chegaram já teve festa. Caça era porco do mato, era capivara, veado, capoeira, todo tipo de caça. Eles comemoram com esse tipo de corrida”.

- Então, primeiro tem três dias de caça. Aí, quando eles voltam com a caça, as mulheres preparam as comidas...

“Sim. Eles vão caçar... aí passam 2, 3 dias caçando. Eles chegam, no mesmo dia, já tem bebida feito esperando eles voltarem, os homem chegar, pra fazer essas brincadeira”.

- E como foi participar dessa Bienal de 2012?

“2012 eu achei foi muito fraco, porque primeiro quando eu participei no de 2006, 2008 e 2010, foi muito bom, muita gente, artistas participaram muito. Mas essa vez parece que foi muito fraco, porque foi poucos artistas selecionado”.

- Tinham menos artistas...

“Tinha menos artistas”.

- Porque você achou que tinham poucos artistas?

“Eu não sei por que, falaram que tinha mudado a diretora, é?”

- Por causa da curadoria, não é?

“É, acho que sim. Que acho que aquela pessoa que era muito nova, não sabia o que era, acho que não sabia, não entendia muito bem desses arte, sabe? Aí, por isso que foi pouco gente lá”.

- Ela quis fazer uma integração entre arte *naïf* e arte contemporânea, não é?

“Aí penso que esse pessoal vinha mais, mas foi muito pouco, participaram muito pouco esse ano”.

- Foram menos artistas selecionados do que nos anos anteriores.

“Milagre que não me tiraram também, né?”

- É, mas a sua obra tava lá na entrada, era a primeira, recepcionando todo mundo, né? Foi muito bacana!

“Sempre muito bom. Todas minhas viagens foram muito boas”.

- Eu percebi que você já é uma pessoa bastante reconhecida por outros artistas lá. Eu vi, em diversos momentos, muitas pessoas, tanto da organização do SESC, quanto artistas que estavam participando, vi em diversas ocasiões eles vindo cumprimentar você. Como é que você, que tipo de sentimento isso traz pra você? Como você analisa o fato de ter participado de 4 Bienais, o que é coisa rara e não é qualquer artista que tem esse privilégio, e de você perceber que ao longo desse tempo você já tem o seu trabalho reconhecido.

“Eu me senti muito, assim, eu me senti muito, sei lá como eu me senti, assim meio vergonhoso, mas só que meu trabalho foi muito conhecido e aí foi, o pessoal já tá, já conhecia meu trabalho. Foi muito bom pra mim, assim pra mim, eu não sei como te explicar, mas foi...”

- Isso serve de motivação pra você continuar pintando, pra você de repente querer ter uma carreira cada vez mais sólida?

“É... é... também, aí eu... eu me senti assim, já não sei”.

- Não tem problema. Só mais uma curiosidade. 2014 tem nova Bienal, tá um pouquinho longe ainda, mas você planeja continuar participando?

“Eu planejo né. Tenho que pintar, tenho que continuar meu trabalho, mostrar meu trabalho. Quem me ajudou também, tem que agradecer aquela pessoa que fez a inscrição, que me fez participar, tem que agradecer muito ele, que ele me ajudou muito. Eu não sei como é o nome dele completo, mas eu chamo de Augusto, né. Se não fosse ele também acho que nem ia pra essas quatro Bienais, mas como ele apareceu e ajudou, deu apoio, força, pagou minha passagem e tudo pra mim participar. Vou continuar pintando, quando tem inscrição, vou fazer inscrição, aí vou participar, vou continuar participando com minhas obras”.

- De repente surgem algumas outras exposições, também.

“Quem sabe vou fazer outra exposição tem trabalhar muito, conseguir fazer exposição São Paulo, quem sabe, noutro lugar, fora do Brasil, quem sabe...”

- É, você está lembrando Paris, né? E por que não, não é? Você tem toda possibilidade, tem que produzir.

“Tem que produzir muito pra fazer, pra levar pra fora. Quem sabe Europa, Japão...”

- Tá certo. Tem mais alguma coisa que você gostaria de dizer, de deixar registrado.

“Dizer, como eu tava falando, como ele me ajudou, eu espero que ele continue me ajudando, me apoiando, vocês dois, agora vocês dois né, ajudando a gente vai, eu vou participando.”

- Acredito que a partir do momento que eu escreva a dissertação é mais uma possibilidade de a gente conseguir, de repente, divulgar o seu trabalho. Acho que vai ser um ponto bastante positivo pra sua carreira, vamos ver o que acontece, né?

“Daqui pra frente tem que pintar mais, pelo menos 30 obras, tem que trabalhar, tem que pintar”.

- É, pra você fazer uma exposição individual você tem que ter no mínimo umas 20 obras pra poder organizar um espaço. Então o primeiro passo seria realmente a produção, mas vai dar certo, você vai conseguir.

“Eu vou conseguir, trabalhar, pra pintar, vou fazer exposição em algum lugar”.

- Então tá, Carmézia, muito obrigada. Obrigada mesmo, pela oportunidade de eu poder fazer esse trabalho, de você vir aqui conversar, contar um pouquinho sobre sua obra, certo? Obrigada!

APÊNDICE B: 2ª Entrevista Carmézia

Realizada em 1º de novembro de 2013 na UFRR.

Questões pré-definidas visando esclarecer alguns pontos referentes à 1ª entrevista e sobre a vida da artista.

-Bom então hoje, 1º de novembro, nós estamos aqui pra fazer a entrevista pro meu trabalho de dissertação. Agradeço mais uma vez Carmézia por você colaborar, por você ser sempre tão gentil naquilo que eu solicito. E aí, como eu estava te falando é o seguinte: a partir daquela nossa primeira entrevista sobre os quadros que você já levou pra Bienal, lendo seu currículo, conhecendo um pouco você no dia a dia tem algumas questões que às vezes fico me perguntando e a primeira delas é com relação ao seu currículo. Eu lembro que eu li que em 1996 você recebeu um prêmio em Manaus, né? De uma exposição que teve lá e depois você foi participando, de vez em quando, por exposições aqui em Boa Vista, até que em 2006 você participou da Bienal. Então, a gente percebe que de 96, quando você ganhou aquele prêmio em Manaus, que acredito, tenha sido quando você começou a pintar, não sei, até

2006, você teve um caminho, digamos assim, mais devagar. Como era nessa época?

“Nessa época, no 2006...”

- 2006 é quando você foi pra Bienal, em 1996 acho que foi quando você começou a pintar...

“Sim, eu comecei a pintar no 92. Aí eu fiz exposição no SESC, aqui em BV, no SESC em 96. Comecei a pintar no 92 e fiz exposição no 96. Aí eu fiz exposição, aí eu continuei pintando, trabalhando em minhas obras, sobre minha cultura.”

- Você começou a pintar, então, em 92?

“Foi em 92”.

- Lá na maloca do Japó ainda ou já aqui em Boa Vista?

“Não, já aqui em BV, já. Que eu fui visitar um amigo, né. Ele fez exposição e aí me deu uma tela, isso a gente já conversou, né? (o amigo é Eliezer Rufino, irmão de Eliakim). Aí comecei pintando no 92, aí continuei pintando. O Léo comprava os material, nessa época não tinha o circo ainda, ele trabalhava no aniversário, daqui por lá ele comprava o material daí fui pintando. Foi aumentando minhas obras, fui pintando sobre minha história, o dia-a-dia que a gente passava e até hoje que eu to pintando”.

- Você começou... Você falou que começou a pintar em 92 e que você não pintava lá na maloca, só depois que voce veio pra cá, né. Você veio embora da maloca pra BV em 92?

“Não, eu vim embora pra cá, pra BV, pra trabalhar, né. Eu fiquei na casa da minha irmã e comecei a trabalhar em casa de família e daí comecei a conhecer o Léo. Ele levava a roupa dele na casa de minha irmã né, pra lavar e aí eu conhecia ele”.

- Ah, você só conheceu o Léo depois que veio pra BV, não foi lá na maloca?

“Não, não foi lá na maloca, foi depois que eu vim pra cá, pra BV. Conheci ele...”

- Vc lembra que ano foi?

“Ano 90”

- E aí, logo em seguida você conheceu o Léo.

“É... conheci Léo ano 90 e 91 já fiquemo junto, né. Fomos morar lá no Jardim Primavera, bairro. Minha irmã morava na Asa Branca, antigamente Asa Branca, não sei como nome dela agora, porque muda os bairro.”

- Vocês foram morar lá onde vocês moram hoje mesmo...

“É, hoje no Jardim Primavera. Aí nós fomos morar lá... e daí eu não pintava não, eu nem pensava que eu ia pintar esse tanto assim, cultura indígena, nem imaginava. Mas eu comecei a pintar e já criei um bocado, que é... eu tirei tudo da cabeça, da memória.”

- Você então só despertou, digamos assim, pra pintura quando você foi com o Léo naquela exposição daquele seu amigo, do Eliezer.

“Eliakim... do irmão do Eliakim, o Eliezer.”

- Foi ali que você percebeu que queria ou que gostaria de fazer aquilo, é isso?

“Nem pensava... acho que... eu não pensei nada que eu queria pintar, né. Mas só que eu vi um buritizeiro, quadro dele, buritizeiro... mas só aquele risquinho, aí eu pensei: ‘eu vou pintar também’. Aí eu ganhei uma tela... comecei a pintar... comecei pintar buritizeiro, como que era um buritizeiro.”

- Acho lindo buritizeiro...

“É, acho lindo! Aí lá em cima da serra onde a gente, nossa maloca, tem lá em cima da serra tem uns buritizeiro. Daí mesmo que eu tirei. Uns pássaro, veado, um igarapé, uma cacimba, eu pintei, ta lá. Aí eu dei presente pro Eliakim, mas só que ele não aceitou, ele me devolveu. Ele disse que não presta dá o primeiro trabalho pra pessoa”.

- Você tem ele até hoje?

“Tem, tem lá em casa.”

- Olha só, eu quero ver um dia, tem que registrar.

“Tá lá, 92. Daí eu comecei a pintar sobre cultura e assim... tudo vem de minha cabeça... por que... hoje eu vou olhar aquele paisagem, já ta gravado”.

- Até hoje é assim?

“Até hoje é assim. Toda vez que eu... Semana passada a gente fomo lá na casa da minha irmã, no interior. Lá eu já matei minha saudade lá. Tava com saudade do interior, caminheмо na mata assim...”

- Onde?

“Lá em Normandia”.

- Lá na maloca do Japó mesmo?

“Não, é mais pra cá, mas faz parte do maloca do Japó, é a área. É chamado lara, lá onde minha irmã mora, eu fui lá, nós fomos, eu levei o Léo, ‘ô Léo, vamo borá lá dá uma volta lá,’ aí nós fomo. Fiquemo andando na mata, matei minha vontade, saudade, quer dizer. Daí eu não esqueço de como é que a gente vivia, eu não

esqueço, até hoje eu me lembro de tudo. **** Por isso que eu tô botando na tela, pra não esquecer. Ainda veio mais ainda as lembranças do passado, do meu avô, da minha avó, o meu pai já faleceu. A gente tem que tira desses história porque hoje em dia não existe mais aqueles antigo... antigamente... como é que o povo se vestia, se enfeitava, não tem mais hoje em dia, acabou. Por isso que eu to passando pra tela, pintando.”

- O seu avô e a sua avó, eles nasceram lá na maloca do Japó também, eles são Macuxi os dois? Eles eram né...

“É... eles eram. Lá perto do Japó tem um... tem um nome, assim vizinho chamado... tem um igarapé chamado manga braba. Antigamente eles morava lá, porque o meu pai era um rapaz, né. Meu pai era rapaz, era jovem, pequenininho nessa época, quando eles morava lá no manga braba, aí no Semana Santa, morava lá muito tempo, diz minha mãe né, morava lá e no Semana Santa eles tão trabalhando na mandioca. Não sei se você acredita, só a gente vendo né, mas o povo fala que é verdade, então eles tão trabalhando na mandioca e tão espremendo...”

- Por que, se deve trabalhar com a mandioca na Semana Santa?

“Esse daí que... esse daí que... escuta aí a história. É... eles tão trabalhando na mandioca no Semana Santa, ralando mandioca, espremendo e aí essa massa, o tucupi né, diz que virou sangue, virou sangue e aí todo mundo ficou espantado, não tavam querendo mais morar lá, porque tão trabalhando e aquele tucupi virou sangue, porque Semana Santa é proibido trabalhar né. Daí eles foram embora pra Guyana, foram morar pra lá, pro outro lado, mas eles são daqui, meu pai, minha avó, meu avô são aqui do Brasil, só que foram morar pra lá, na Guyana, aí foram pra lá. Moraram pra lá muito tempo, aí já não existe mais eles, já morreram. Aí, nós viemo pra cá, pro Brasil.

- Mas quando você nasceu, quando seu pai conheceu sua mãe, foi lá na Guyana ou foi aqui no Brasil?

É... acho que foi na Guyana, mas nós viemo pra cá, pro Brasil. Conheceu... a minha mãe também era daqui, ela foi passar o Natal, aí conheceu o meu pai, aí vieram morar pra cá.”

- A sua mãe era índia também?

“É índia também”.

- Ela é viva ainda?

“Ela é viva”.

- Ah é! Você me falou que ela tava com problema de saúde, que de vez em quando ela vem ficar contigo.

“Ela que eu fui visitar semana passada, ela tá lá, foi passar uns tempos lá com minha irmã”.

- E ela é índia macuxi também, que nem o seu pai?

“Ela é”.

- Que nem o seu pai...

“É... aí nossa... eu não sei que tipo de raça da minha mãe, agora nós, raça que chama é... Ariã, tribo Ariã. Diz que nós raça que diz que come gente, próprio gente, a gente come gente, pessoa né... ah! ah! ah! Disse né, pela raça. Mas eu... nunca me aconteceu isso”.

- Você nunca viu isso acontecer?

“Não, pois é, quando... mais pra cá... porque minha vó morava no Paipã, e tem mais pra cá Lago da Onça que chama, na Guyana né, passei uns tempo lá também, moremo lá, depois nós atravessemo pra cá, pro Brasil. Aí... é... essa maloca aí... eu cheguei vê as pessoa... já assim. Eu não cheguei vê as pessoa pelada, mas eu já vi, pessoal já com os negócio no beíço, essas coisa”.

- Quando vocês voltaram da Guyana pra maloca?

“Lá na Guyana eu vi isso daí”.

- Os indígenas mais como eram antigamente.

“Mas só tinha uma senhora de idade que ela era assim, eu vi, eu cheguei ver só isso daí. Agora, pra cá, quando nós atravessemo pra cá eu não vi mais nada. Lá eu também via a dança. A dança parixara, depois via a brincadeira que eles correm, se maquiam com lama, com carvão, com urucum. Uma brincadeira, uma dança de parixara e tem umas brincadeira, assim... como eu dizer... a corrida da massa, essa daí eu nunca vi aqui no Brasil. Já vi lá, nós fomos pra lá pra festa, esse evento aí nós fomo, mas aqui pra cá...

- Pra lá que vc diz é na Guyana, foi lá que você viu?

“É lá que eu vi. E aí nós viemo pra cá... Aqui não existe. Existia quando tinha antigamente os velhos, né. Já, já morreu um bocado de pessoal que fazia esse parte. Toda vez que tinha uma festa na aldeia, na maloca, tinha festa, eles preparavam aquela roupa de palha pra dançar, era bonito... agora, hoje em dia não tem mais não, acabou. (nostálgica)”.

- Não fazem mais... Nem lá na maloca?

“Nem na maloca”.

- Eles não fazem mais...

“Eles não faz mais não porqueos que fazia já morreram. Esses novo, só mesmo assim com instrumento do branco, forró... não canta mais aquele música que o pessoal cantava. Só tem um rapaz que eu conheci, que ele gravou tudo do pai dele, né. E até hoje acho que ele sabe cantar, é só ele lá na nossa maloca. Uma vez nós viemo pra cá, convidaro nós pra... eu já morava aqui, aí convidaro nós pra participar no dia do índio. Nós viemo ali no Palácio da Cultura, aí nós chamemo ele pra dançar, fazer um... nós fizemo um grupo de dança de parixara, nós fizemo, dancemo, até tem foto aí, agora que ano foi, não sei, eu sei que nós apresentamo.”

- Mas vc já morava aqui em BV...

***** “Eu já morava aqui, mas eu faço. Eu moro aqui mas eu faço parte da comunidade.”

- Você vai seguido pra lá?

“Eu... esse ano parece que a gente vai pra lá, assim, passa uns tempo lá, passa Natal lá.”

- Tem bastante gente que mora lá ainda? Parentes seus ou mesmo que não sejam parentes, você tem idéia de quantas pessoas mais ou menos vivem lá na maloca do Japó hoje?

“Na maloca do Japó só tem só, quantas família, porque a minha irmã mora lá, o meu filho mora lá, o Nelson né e minha irmã Luiza, e tem outro vizinho dela, deles lá, Roberto. Só tem eles três porque minha irmã também, mãe dessa menina que tá lá em casa, ela... porque... no dia da demarcação... aí espalharam pra ocupar terra... essas coisas, aí ela mora lá naquela fazenda lara, mas faz parte da maloca, aí ela veio pra cá, lá no lara. Aí, só tem parece quatro, cinco família que era comigo também, mas só que também não faz mais parte, eu diz pra ele, porque... ele já foi mora Normandia, mas ele não deixa lá... a plantação dele ta lá, o roça dele.”

- O seu filho?

“Meu irmão... meu filho é tuxaua lá do Japó. Só tem só quantas família... já, as filha da minha irmã já casaram, já faz mais, já tem mais família. Tem ela, mais outro, mais outro, acho que são cinco família só, é pouquinho gente. Perto do Japó tem um... Canaã que botaram o nome da maloca. Quando nós chegamo não tinha essa maloca. Essas pessoa que botaram o nome Canaã ela só da... (não dá pra entender)... vieram pra morar bem pertinho da gente. Antigamente nós, quando

assim... nós viemo pra cá pro Brasil, nós viemo pra mora mesmo de verdade, porque aí a gente morava pra lá, morava pra cá... aí viemo pra mora mesmo, de verdade, daí a gente tava andando pra lá e pra cá, a gente não sabia onde mora certo, aí passemos pra cá, pro Brasil. Nós chegamos, até tem um pé de cajueiro bem grande, e nossa casa era pé de cajueiro quando nós chegamos. (risos) Nós acampamos lá e papai começou fazer casa, nós fizemos a casa de palha, que a pessoa que ajudava a gente, também ajudava... dava mandioca pra gente. Porque a gente não... a gente não tinha nada que nós viemos mora pra cá de vez, aí tinha homem que ajudava a gente, dava mandioca... tinha uns vizinho que dava mandioca, maniva... aí nós começamos a fazer casa, fizemos a roça, tudo, e nossa barraca era o pé de cajueiro bem grande... até hoje tem lá. Essa é a história lá, esse que... por isso que eu não gosto muito de cidade, não, eu tenho vontade de morar lá no interior..."

- Você voltaria a morar pra lá?

"Eu voltaria..." (fala com saudade, não com tristeza) lembrar anotações caderno.

- É!

**** "Eu voltaria morar lá, mas não deixava de pintar não, eu levava meu trabalho tudinho, tinta, tudo, tudo... meu pensamento de fazer uma casa lá, assim... fazer criação, essas coisas..."

- E continuar pintando.

"E continuar pintando, mas tendo minha casa aqui. Quando eu venho pra cá eu tenho onde fica".

- E vc não vai por causa do Léo, do circo, é isso?

"É... é porque eu tava falando pra ele, porque a gente já tá chegando nossa idade, aí pensa um pouco, aí eu falei pra ele de a gente ajeita um pouco de casa, porque a gente já tá ficando velho já. Aí ele disse... ele pensou também do jeito que pensei, mais ou menos ele pensou... Vida dele é viajar no circo, só viajar no circo pra conhecer mundo, mas problema que pra gente viajar é... as crianças, porque estuda..."

- Vocês têm três filhos, né?

"Só tenho 2, casal."

- Um casal com ele, né.

"Estuda e ele que levá assim: tira as crianças da escola, passa 2, 3 mês lá noutra região, aí matricula, estuda, mas não dá certo."

- É... acaba prejudicando o aprendizado.

“Agora minha filha ta fazendo cursinho dela, to pagando 60,00 por mês.”

-Pra já se preparar pra depois fazer uma Universidade.

“É... aí o outro tá devagar, o irmão dele... dela.”

- É mais velho?

“É, tem 19 anos”.

- Ah! É aquele que já te deu um netinho, né?

“Não, não... o meu filho... tem 6, eu tive 6.”

- Então antes de você conhecer o Léo você teve outros filhos, inclusive esse que é o tuxaua da maloca do Japó?”

“Eu... eu namorei por aí. (risos) Tive outros namorados, me deram filhos, aí eu tenho o Mauro, o Nedi mais velho, o Nelson que é o tuxaua na maloca, o Genésio que trabalha aqui, mora aqui com a gente na outra casa e esses dois filhos do Léo. Uma paixão, passado, mas deram filhos.”

- Quer dizer então que você voltaria morar no Japó, depende só de o Léo concordar.

“Não... ele tem vontade de morar lá também, mas só que ele quer mais... assim... aproveitar mais um pouco, viagem... ele quer viajar um pouco. Mas vontade dele também volta pra maloca, ter um lugar assim pra sossegar assim... ficar tranquilo...”

- Mas o Léo não é indígena, o Léo é do nordeste, não é?

“É, ele não é indígena. Mas eu escutei no jornal que diz que não é obrigado... uma índia casada com um branco”.

- Obrigado o que?

“Assim, saí da terra indígena”.

- Ah, não... Acho que não. Por causa da lei de demarcação?

“É, acho que não, só se for fazendeiro mesmo, lembra aqueles que saíram antigamente... fazendeiro. Pois é, eu escutei esses dia no rádio que não tem problema”.

- Depois que você começou pintar Carmézia, que você já estava aqui em BV, tem mais alguém da sua família que pinta, ou que vendo você pintar percebeu que tinha algum talento, ou é só você mesmo?

“Só eu mesmo”.

- Nenhum dos seus filhos...

“Só tem o meu neto, ele gosta de desenhar, gosta. Quando ele morava comigo, pegava papel, desenhava... mas desenhava aqueles desenho do televisão, mas um dia ele desenhou... Fomos pro Caracaranã, ano retrasado, fomos passar Natal lá, aí

fomo Caracaranã, aí ele viu os parente indígena, tavam jogando no campo, aí ele viu... copiou esse daí e desenhou uma praia, o lago e um monte de gente jogando. Só ele que tem, mas ele gosta de desenha”.

- Que idade ele tem?

“Ele tem 7 anos. Aí ele sempre... vovó... vende meu quadro pra mim comprar meu material da escola. Eu tá... Acho que vou levar lá na exposição agora pra ver se o povo vai comprar. Tem... ele tem dois. Tem os palhaço, que ele trabalhou, trabalhava com a gente também... (no circo). Tudo o que ele vê acho que ele já grava, já que desenha.”

- Tá... Outra coisa que eu fiquei assim... que me chamou a atenção, pode ser que seja até um pouco de falta de conhecimento meu, mas eu achei que Semana Santa, que você fala bastante, Natal. Aniversário, casamento, batizado, não sei se vocês fazem também. Mas eu achei que fossem comemorações típicas dos brancos, dos não índios. Mas eu vejo... naquela entrevista anterior que nós fizemos que você falou que, por exemplo, a colheita da mandioca se comemorava... na Semana Santa... Natal... Os indígenas costumam comemorar essas datas também?

“Costuma sim. Todo Natal, Semana Santa, acho que carnaval não tem pra eles, só tem Semana Santa e Natal. Eles comemora... Esse tipo de dança que eu to falando, dança de parixara... toda vida quando eu era criança, né... toda vida tinha festa, porque as mulherada fica pra fazer bebida, os homens vão caça, mas antes do sexta-feira eles vão. Aí eles chega antes da Sexta-feira Santa, então... terça-feira... quarta-feira eles chega. Em cima da hora porque não presta né, pode pega acidente, ou mordida de cobra... Assim, eles vão caça, né... vão caça, aí eles chega... da caçada eles chega sempre quinta-feira, eles marca data... dia pra chega. As mulherada tão tudo esperando. Assim, antigamente né. Era bonito história. Maloca... cada um maloca trazia um comida. Trazia comida dele, bebida dele, é beiju, é farinha... qualquer que eles tinha lá. É bonito antigamente. Porque ia todinho na casa do tuxaua, os comunidade trazia comida, bebida, tudo... pra já comemora Natal, comemora... é Semana Santa. Mas hoje em dia não tem mais, acabo... não tem mais não... Mas se a gente for fazer um dia... eu tenho vontade de fazer, minha irmã, meus irmão, tem vontade de fazer. Uma vez no casamento meu, eu do Leo, nós fizemo essa dança... fizemo essa dança...”

-É! Vocês casaram lá na maloca?

“Foi... casemo lá na maloca. Fizemo esse tipo de brincadeira”.

- Quem faz o casamento? É o tuxaua?

“Não, era padre.”

- Foi o padre!!!

“ (risos) É... não sei se tu lembra... é o padre... Artur, frei Artur. Foi... foi ele que fez nosso casamento.

- Aí você se vestiu de noiva...

“Eu me vesti de noiva (muito riso). Eu mesmo costurei minha roupa, costurei pra minha irmã também, era nós dois, eu e minha irmã fomo casa. E aí nós fizemo esse brincadeira. Nossa bebida era pajuarú, hoje em dia o pessoal chama de caxiri, mas não é caxiri, é pajuarú.

- O nome certo é pajuarú.

“É que a gente fica assim... bêbado mesmo, caído no chão a gente fica”.

- E o caxiri?

“Caxiri é outro, é batata roxa com mandioca, pode fazer com macaxeira também, e... mas esse é caxiri, outro é pajuarú. Fizemo a festa lá. Esse época é época de caju também, né. Fizemo aqueles balde de caju, suco de caju. E aí nós ficemo bêbado, ha ha ha (muito riso), nós ficemo bebo... passamo a noite inteirinha dançando. Quem cantava música parixara era meu tio. Hoje ele mora lá no... (ñ entendi). Mas isso que to dizendo, eu tenho vontade de chama ele e fazer esse cena de novo lá na maloca. Só convida assim... os maloca pra traze bebida, outro maloca traz outro, é assim.”

- Como era antigamente...

“Como era antigamente... mas hoje pessoal só que bebe cachaça, é álcool, cerveja, é vinho, é mais cachaça do que bebida indígena, hoje em dia.”

- E as músicas também são diferentes.

“As músicas já não tem mais.”

- Carmézia, eu ainda continuo intrigada com essa questão do Natal e da Semana Santa. Por exemplo: no Natal os brancos comemoram o nascimento de Jesus Cristo, né? E na Semana Santa é a morte e ressurreição de Cristo. Vocês comemoram essas datas mas vocês não tem essa crença em Jesus Cristo, não é dessa forma que vocês comemoram, ou é?

“É, é essa forma que a gente comemora, mas só que... Semana Santa eles comemora só depois de sexta-feira, né... aquele sábado de aleluia, Semana Santa

ninguém trabalha. A gente reza, a gente vai pra missa também, a gente faz um missa com comunidade, a gente faz tudo isso”.

- Com padre...

“Às vezes com padre, sem padre, só nós mesmo.”

- E sempre foi assim.

“Sempre foi assim”.

- Desde que você era criança?

“Eu não sei... não sei bem dizer quando eu era pequena, mas depois de 13 anos, né... daí eu já conheci esse daí... 12, 13 anos...”

- Você lembra com que idade vocês vieram da Guyana definitivamente para o Brasil, pra maloca do Japó, tinha mais ou menos que idade?

“Eu acho que, não sei... acho que 12, 13 anos.”

- Ah, você já era mocinha, já.

“Já... porque a gente vivia pra lá e pra cá, morava um pouquinho pra lá, pra cá de novo e aí papai decidiu pra morar de vez pra cá, que não tinha lugar certo... e a gente ia pra lá e pra cá.”

- Você gostava dessas idas e vindas?

“Sim... eu era criança, mas é longe, a gente caminhava sempre a pé, só a pé, sempre a pé...” (nostálgica)

- Levava dias...

“Dias... dormia no... a gente dormia no... na mata, aonde escureceu a gente dormia, noutro dia caminhava de novo, assim... essa vida, quando eu era criança”. (risos)

- Até chegar a um lugar, aí ficava lá um tempo.

“Até que papai decidiu vim morar pra cá, lá no Japó. E também como tu tava perguntando aquele pergunta quem desenha, quem desses que pinta. Ninguém... ninguém, nem desses minhas irmã, nunca pensaram de desenha aí elas ficam admirado de... até minhas colega, amiga, prima, primo, eles fico tudo admirado como foi, da onde que eu tirei esses desenho, porque... acho que esqueceram, esses maloca que nasceram, que não chego conhece como povo indígena passava o dia-a-dia, a história, a lenda. Mas... daí que eu tiro como é que povo antigamente vivia, eu falo pra elas, né. Aí tem minha irmã que fala: ‘não sei como que tu consegue desenha, tu nunca foi na escola.’ Não, mas é fácil, é só vê... vê... to vendo aquele dali, já grava na memória, aí vo tirando, como você ta dizendo que tu queria um quadro de pássaro, essas coisa... já ta gravado”.

- Na sua mente já ta pronto, o desenho já ta feito.

“É... tá feito já, imaginando como vou fazer porque paisage quando a gente anda por aí, nos paisage, na montanha, no mata, já ta vendo aquele paisage, já grava. Eu não esquece”.

- Então coloca o buriti também.

“Buriti, né... ta bom.”

- Eu acho lindo buriti, acho muito lindo.

“Tem uns buritizeiro lá na maloca, com montanha, assim, cheio de coisa, é... mata... acho que eu vô fazer isso”.

- Legal, bacana... já to curiosa...

“Uns papagaio, arara...”

- Os pássaros que você pinta são maravilhosos...

“Capivara... é... tudo tipo de bicho, assim... gente...”

- E esses animais ainda têm bastante lá na maloca?

“Tem... agora que lá... semana passada nós fomo lá... lá no lara...”

- Na sua irmã...

“É... como os fazendeiro saíram, aí que ta chegando mais caça, veado... Ah! onça é que não falta lá, pássaro, arara, porque ta cerrado, porque quando época que os fazendeiro morava era assim batido, só de gado, agora não, já ta só mato, aí tão chegando, os caça tão chegando mais perto de casa”.

- Tá voltando a ser como era antigamente.

“É... como antigamente, mas nesse lugar. Outro lugar eu não sei, deve ta assim porque é uma mata, né. Acabou o gado, os fazendeiros saíram aí ta... a história ta assim...”

- Quando... você lembra da obra Cereia (sic) que você pintou? Lembra da Cereia (sic), né? Tem que colocar sic toda vez?

“É, me lembro da Cereia.”

- Eu lembro que quando você a descreveu pra mim, você contou do igarapé, da sereia que tem lá... Mas uma coisa que me chamou bastante a atenção foi que você disse que aquela região ali perto do igarapé, aquelas plantas que você colocou no quadro, que aquilo tudo ali foi o seu pai que plantou né, aqueles diferentes tipos de vegetação...

“Sim, canavial, bananeira, sim... esse daí... nosso igarapé lá... isso daí ainda existe lá.”

- Como é o nome do igarapé?

“Igarapé... nossa língua ‘reinuá’ (não sei...) e tem o cachoeira lá em cima, bonito. E existe lá, o que desenhei lá... o pé de taioba, bananeira, é... pé de cana, mas agora acabou, mas não existe mais não, só tem buritizeiro e açai.”

- Mais planta nativa...

“É... mas eu disse pro meu filho: ‘faz aquele plantação de antigamente e aí tu vai vê o que é bom aí pra vocês, eu falei pra ele.’”

- Esse igarapé fica dentro da maloca do Japó?

“O igarapé fica na maloca, o pessoal usa pra banha e mora perto o meu filho... o tuxaua... Nelso, ele mora lá perto desse igarapé.”

- Eu lembro que na época quando você descreveu o quadro Cereia (sic) pra mim, falou que foi seu pai que tinha plantado e tal, você falou assim, de uma forma tão... tão carinhosa, com um amor tão profundo, né... por aquela região, por aquele lugar, e é uma das suas telas mais bonitas. (Topofilia) A sua ligação com o seu pai e com seu avô pelo que eu percebo, assim é... foi bastante forte, né?

“Foi... foi muito bom. Uma vez nós fomo visitar o meu avô, já depois de casado com o Léo, que ele já tava morando na Guyana e eu fui lá visitar. Lá também tem uma história, muita história ali. Tinha um... não sei se eu contei pra ti... lá tem um bocado de história, lá também tem cachoeira, a história da minha vó, eu me lembro até hoje. Ela tinha uma plantação de pimenta malagueta.”

- Lá na Guyana?

“Lá na Guyana. Quando a gente fomo visita, eu e Léo. Quando a gente ia visita de vez em quando, ela tinha uma roça bem grande, só pimenta e bananeira. Aí ela pegava essa pimenta malagueta, quebrava com galho e aí botava no forno pra torra e pra fazer “**jiquitaia** pimenta jiquitaia que chama.”

- Aí ela vendia?

“Ela vendia e... não vendia, dava pro povo, lá no interior não se vende, né? Dá pros outro”.

- Troca...

“Em troca... dá mesmo, de coração. Essa minha vó... me lembro de minha vó até hoje. Última vez que nós fomo visita, quando eu tava com o Léo, faz tempo, não sei nem que ano era, ela já tava velhinha já, mas mesmo assim ela ia pro roça, eu acompanhei ela, subindo serra. Até que esse negocinho aí... vó tem que tira, bota no

quadro, de lembrança. Tem um lago, lá tem um lago, essa maloca aí fica entre a serra, serra grande, bem na serra, é lindo lá.”

- A maloca do Japó fica entre as serras ou a maloca onde eles moravam?

“Maloca onde eles moravam... maloca do Japó também fica, no lavrado mas ao redor de serra, é muito bonito esses maloca”.

- Tenho vontade de conhecer a maloca do Japó.

“É... eu falo assim, mas eu não sei se tu vai gosta assim. Maloca bem pequenininho, povo é pequeno, mas é bom. A gente ia tanto no cachoeira, pescando... come peixe?

- Como.

“Pois é... a gente pescava, a gente pesca, tem meu cunhado, ele adora pesca, ele vai logo convidando quando a gente chega lá, assim, pra come na beira do rio, assa peixe, pesca e toma banho ao mesmo tempo. Êta... é muito bonito lá, tem cachoeira lá, quise conhece cachoeira a gente vai... é muito bonito lá.”

- Quem sabe um dia a gente consegue combinar e fazer uma visita lá.

“A gente tá querendo ir agora pra final de ano, passar Natal lá e passar Ano Novo lá no Japó”.

[...]

“Até hoje me lembro de tudo. Agora quando eu vou... vou fazer a... vou desenha o que... eu tem que compra uns material, o que eu vou pensar e já vai botando no coisa pra não esquece”.

- E daí você já vai começar a fazer os quadros pra Bienal do ano que vem?

“Já ta tudo pintado... ta tudo desenhado, ta lá guardado, falta só pinta, tem alguns quadros também, ta tudo pintado, é arara, é papagaio, só no caju. Na época de caju só dá papagaio e arara. Quando nós chegemo lá naquele cajueiro lá, acampemo lá, tava só arara, caju por todo lado e arara e papagaio, tudo de manhã”.

- Na época do caju as araras e papagaios vêm?

“É... as arara e papagaio. Tem um quadro que eu to começando pinta é papagaio, só papagaio e só arara e as índia catando castanha, outras espremendo, tirando suco de caju, vai botando no... no... na cabaça, mas diferente daquele outro que foi premiado”.

- Aquele “Espremendo Cajú”?

“É diferente... não igual. Agora não vou mais pintar igual porque, se for pintar igual diz que perde...”

- Perde valor.

“Perde valor. Aí vo para de pinta. Mas mesma coisa, né, tem que pinta aquele estilo, mas é diferente, não é igual.”

- É que nem a dança do parixara, você pintou diversos parixara né, mas nem um é igual ao outro, ta certo. Quer dizer que pra Bienal do ano que vem nós já teremos as suas telas.

“Eu já tenho... já tenho... Não teve aquele... o... não é caititu... é guaxinim, aquele rabo tudo listado. Eu pintei um naquele dia que... Jaider compro né, mas eu fez diferente também, não é igual. Igual mas só que é diferente, mais gente, mais animal, mais aqueles pequenininho, aqueles bichinho, guaxinim que chamam muito.”

- Eu lembro que tem uma tela sua com eles descendo pela árvore, né?

“É, tem, mas tem eles pendurado, as índia olhando, um monte de índia, fica tudo espantado. Em vez de eles... subi mais pra cima, eles desce, porque uma vez nós fomo caça na mata, era eu, meu tio, meu pai, nós fomo caça. Tem um outro tipo de caça que chama capoeira, aí nós fomo caça e eu vi esse daí. Era em cima de uma árvore bem grande, cheia de cipó, aí eles tão descendo, descendo e foram embora. Em vez de fica lá em cima, não, com medo né, mas não, eles são contrário, eles descem pra fugir no chão. Nesse dia nós espantemo capoeira, igual veado capoeira, e gente come também capoeira. Meu pai tava lá na espera aí um capoeira, filhote, aí nós matemo, meu pai flexo, mato o caça, foi pra casa. Esse aí, é daí que eu tirei, mas o do Jaider bem pequenininho, agora o do outro, do Bienal ta mais cheio, com os pássaro também”.

- Carmézia, falando em Bienal é... eu queria ver se você consegue fazer, por exemplo, uma análise entre o teu trabalho antes de você conhecer o prof^o Augusto, antes de você começar a participar das bienais e depois. No sentido assim de ver se... se você percebe alguma mudança na sua produção artística, na tua forma de desenhar e pintar, depois que você começou a participar das bienais e que o prof. Augusto te levou para São Paulo e Brasília e que você conheceu outros artistas. O que isso veio acrescentar no teu trabalho, no teu desenvolvimento, da tua obra. Você percebe alguma diferença nesse sentido, ou você acha que não?

“Eu vejo o trabalho dos outros assim, como o meu trabalho. É, mas eu não sabia que era arte, arte tão valorizada, que tem muito valor, não sabia”.

- Arte *Naïf*.

“Arte *Naïf*. Mas depois que eu conheci o Augusto né, ele disse pra mim. Primeira vez que ele me visitou, ele foi me visita, porque toda vez o pessoal vinha lá, ia lá, tirava foto, só tira foto pessoal de fora, de Brasília... Tem um rapaz que... da Inglaterra... da Inglaterra... ele veio, ele era jornalista, ele tiro de um bocado de quadro, de foto”.

- Fotos dos teus quadros?

“Ele levou... não, é da Canadá... não sei, não me lembro não, eu sei que tiro foto, disse que mandava as foto, até hoje ele nunca mandou. Aí... uns outro me enganava, tirava foto... uma vez Eletronorte veio também, mas só pra fazer uma comida, pra mim fazer uma damorida. Pelo menos eu vi revista, mas esse jornalista da Inglaterra ele não mandou, mas esse, esse pessoal de Brasília que...”

- Da Eletronorte.

“Sim, esse aí eu vi... E daí eu... passei um bocado de tempo sem visita, eu não sei quem foi que falou também, não me lembro também quem foi que levou ele, se a irmã dele, eu sei que ele chegou lá. O Augusto chegou lá, aí ele olhou pro meu trabalho, tirei foto com ele, aí ele me convidou pra jantar... almoçar. Aí saímos... aí ele disse pra mim: ‘eu vou te ajudar pra se inscrever no concurso de Arte *Naïf*, é em São Paulo’, aí eu fiquei nervosa... (risos) logo meu pensamento de viaja no avião, ha, ha, ha!”

- Olha só... você nunca tinha viajado de avião?

“Eu viajei... por que... eu já viajei na Guyana, só que avião era, subia, descia e aquele frio... com medo segurava na cadeira, aí eu pensei... imaginei logo no avião, fiquei tudo nervosa. ‘Eu vô viaja?’ aí ele disse: ‘Sim, tu vai participa e eu vou te levar, te ajudar se inscrever’. Tá bom, aí já pra eu participa nesse 2006. Me conheceu, tiro foto comigo e tal... essas coisa. ‘Capricha’, ele disse pra mim. Caprichei... fiz “Parixara” primeiro... dança de parixara. Aí foi premiado dois quadro, dois obra premiado. A segunda foi menção honrosa... é... um foi selecionado. Aí terceira vez a mesma coisa, quarta vez também foi premiado, foi indo... aí eu vi esses trabalho... Aí, primeiro viagem que eu fiz... é assim, eu nunca viajei, eu olhava pra todo lado (risos) ficava admirado como é que eu... e aí o Augusto perguntava se eu tava gostando. ‘To gostando’... conhecer os outro artista, diferente. Daí a gente conhece muito artista, eu não pensava que eu chegava nesse ponto, nunca pensei. Mas como ele me inscreveu e ajudou muito, aí, daí que eu criei mais força, assim... vontade de pintar mais. Aí eu vejo... vi esses pessoal... É muito bonito viaja, conhece os outros artista”.

- Ver como os outros fazem seus trabalhos, né?

“Ahaaa...”

- Isso de alguma forma te motiva ou te inspira pra você fazer cada vez mais?

“Sim... o pintura dos outro, o trabalho dos outro... eu cria uns outro trabalho... mas não é como deles. Deles é deles. Eu crio mais minha história, em cima deles. Aí... primeiro meu trabalho era só desenho... aquele desenho, mas tinha aqueles detalhezinho... deles também era. Aí, hoje em dia eu to mais detalhada, assim... pode vê meu trabalho primeiro... não é tanto detalhado, mas era arte *naïf*né? Agora sim o meu trabalho ta cada vez mais, assim... detalhado. Aí, meu marido dizia, Léo dizia: ‘não é muito detalhado não!’ ‘Mas eu quero assim’ primeiro, né. Mas eu botava detalhinho, aqueles detalhe, botava. Aí como... como eu vejo trabalho dos outro, meu tava igual, meu trabalho. Mas eu não pensava chega esse ponto, viaja conhece os outro”.

- Ser premiada.

“Ser premiada. Eu nunca pensei.”

- Mas isso te deixa feliz.

“Deixa muito feliz. Porque meu trabalho, minha cultura, tem que valoriza minha cultura. Nesse negócio de premiação ainda... fico mais forte ainda, deu mais força e mais valor.”

- Isso é bonito, é bacana. A gente percebe que apesar de você ter conhecido outros artistas, até outras formas de pintar, né. Os outros artistas, como você falou: ‘o trabalho deles é deles, o seu é seu’. O bacana é que a gente percebe que mesmo você podendo ser influenciada por eles, você continua firme na sua idéia de que você vai representar a sua cultura, o seu povo, vai representar a sua história. Então, tecnicamente percebe-se assim que você evoluiu muito, você se desenvolveu, cresceu, mas se mantendo, como é que eu vou dizer... se mantendo assim, fiel, no sentido de firme na sua idéia: ‘eu vou continuar pintando a cultura do meu povo’. Isso é muito lindo!

“É... eu ainda vou continuar, vou continuando porque como eu tava falando pintura deles... são outros artistas, os amigos que eu conheci pra lá, é deles, a história é deles. Eu tenho a minha história, eu vou botando na tela minhas história, tirando do fundo, pra fora, porque hoje não existe mais”.

- Além de você pintar a sua história, você tem uma outra história que é a história com o Léo, né, e a vivência do circo. De todos os seus trabalhos que vi até agora, eu

vi... acho que 2 ou 3 trabalhos relacionados ao circo, fora isso, você não pinta outro tema. Você não tem vontade de pintar outra coisa que não seja a cultura do seu povo, ou é porque você se propôs a pintar só dentro dessa temática?

“É... (pensativa) eu acho que é só da minha cultura, só do meu povo, é isso que me importa, retratar a cultura do meu povo porque eu sou uma índia também, eu não vou deixar de ser índia. Eu vou deixar minha cultura pra trás? **(muito forte)** Não, eu tem que botar tudo porque eu não... eu sou macuxi, etnia macuxi. A língua wapixana, eu não conheço. Yanomami, tbém eu não conheço. WaiWai... esses tribo, os outro tribo. Eu só retrato minha cultura macuxi. Se eu soubesse as história dos wapixana, waiwai, yanomami, eu botava na tela, mas eu não conheço história deles e acho que é mais diferente que a dos macuxi, a história deles. Por isso que eu coloca só a minha cultura, mais minha história macuxi.”

- Carmézia, agora lembrei de um aluno meu. Eu costumo, você sabe que sou professora né, e eu costumo nas minhas aulas, de vez em quando, falar sobre seu trabalho, quando tem alguma exposição, mesmo que eu não possa levá-los eu digo: ‘olha tem exposição em tal lugar, assim... como teve a sua na Assembleia agora esses dias. Tenho uma turma de EJA a noite e a questão de uns 15 dias atrás chegou um aluno pra mim e disse: ‘professora, eu vi a exposição daquela artista que a senhora está pesquisando, a Carmézia’. Aí eu disse: ‘Ah, que bacana, você foi ver?’ Ele disse: ‘Eu fui, e gostei muito, mas ela é índia?’ Sim, ela é índia da etnia macuxi’. Aí veja o que ele me falou: ‘professora, mas índio não tem tudo cabelo liso, bem lisinho?’

(Muitos risos) “Ele me viu!”

- É ele viu você. Aí eu disse assim... é uma coisa assim... que eu nunca tinha parado pra pensar. Daí eu disse: ‘é... eu acho que sim, o cabelo das índia parece um fio de seda de tão lindo e liso’. ‘Ah, mas o cabelo dela não é liso’. Aí, por isso fiquei me perguntando se seus pais, tanto do lado materno quanto paterno são indígenas também. Porque você não enrola o seu cabelo, enrola? Ele é natural, não é?

“É natural meu cabelo”.

- E o que eu poderia dizer para o meu aluno?

“É, fala pros aluno que eu disse minha avó, meu pai, meu avô, são tudo cabelo enrolado. Agora eu não sei... como eu tava falando pra ti são a tribo Ariã, né. Mas eu não sei dize que, se eles são mistura com branco também. Mas são índios.”

- E a sua mãe?

“Minha mãe índia”.

- Cabelo dela é liso ou também assim como o seu?

“Minha mãe assim como o meu. Mãe da minha mãe também é cabelo enrolado, mas ela é um pouco japonês, ela.”

- E você também tem o olho puxadinho.

“Minha vó, mãe da minha mãe pouquinho japonês, ela era branca, baixinho, mas cabelo sempre foi enrolado. Agora eu não sei da onde eles nasceram, pois é... minha avó com meu avô são cabelo enrolado, mais que esse daqui (cabelo dela), tufado, assim, cabelo enrolado, grande. Tenho foto lá em casa.”

- Dos seus avós?

“É... que ela trançando rede e ela cocada assim, sentado com meu avô, mas são uns índio”.

- Dava um belo de um quadro também, não é.

“É, pois é, são índios mesmo.”

- É eu vou conversar com eles, vou levar sua resposta.

“Nós somos índio, não branco, nós somos índio tudo. Um índio puro. Aí como você tava falando do Léo, né. É... eu vou... eu gostaria de pintar também sobre trabalho, eu to vivendo com ele, né. Aí tem que bota no quadro o dia-a-dia que a gente passa também, como eu passei no interior, na maloca, aí eu vou retratar na tela. Primeiro no circo, eu tenho, pinte sobre coração artista, não sei se tinha também nome do circo no meio, era poesia do Zeca Preto. Aí eu desenhei coração artista, aí eu botei, foi o leão, malabarista, equilibrista, eu coloquei tudo.”

- Que é aquele quadro que ta com o profº Augusto.

“Sim, esse daí.”

- Agora você falou, essa é uma questão importante. Você lembra da poesia do Zeca Preto, que te inspirou pra...

“Coração Artista”. (1996)

- O nome da poesia é coração artista? E daí ele leu a poesia, você leu a poesia e a partir daí, daquela poesia você fez o quadro?

“É... eu acho que... não sei se Léo, se eu li um pouco também, mas eu tem, eu acha esse poesia.”

- Eu gostaria muito. Pra colocar no trabalho seria muito importante.

“Eu não sei como... eu tem que arruma esse negócio, poesia. Que uma vez eu até perguntei, ele foi lá em casa, eu perguntei dele se tinha esse poesia, mas nunca vi.

Só tem só do Eliakim, aqueles poesia dele. Mas do Zeca Preto eu perdi, esse coração artista. Pois é... aí tem que retrata sobre circo também”.

- Você gosta.

“É... eu gosto (sem muito entusiasmo). Como eu to vivendo com um palhaço, ah, ah, ah! tem que retrata o dia-a-dia que eu passei com ele, né, pra fica registrado. Eu tenho que registra também, como eu to registrando da minha cultura e convivência do branco, como é cultura dele.

- Bom, o que eu tinha programado pra gente conversar, acho que conversamos. Eu só queria, pra nós encerrarmos, ver se tem... ou teria alguma outra coisa que você gostaria de deixar registrado, alguma coisa que de repente a gente não conversou, que você considere importante, porque essas nossas entrevistas depois farão parte da dissertação que vou escrever. Então muito do que nós estamos conversando agora eu vou transcrever tudo, assim como eu fiz com a outra entrevista e muito disso eu vou levar pra dissertação. Aí, por isso é importante, se de repente tem algum tema, algum assunto que eu não levantei com você, mas que você ache importante deixar registrado, que você queira falar.

[...]

“ (...) eu preciso de mais apoio... porque por aqui ninguém ta dando valor, ninguém dá valor no meu trabalho, quem dá valor mais é ele (empresário). A partir, através dele que eu levei meu trabalho pra fora”.

[...]

- Tá bem Carmézia. Então te agradeço mais uma vez. Com certeza você vai ver o resultado final do meu trabalho e espero que você fique feliz e satisfeita.

Transcrita em 22/11/2013.

ANEXOS

ANEXO A: Exposições & Premiações:

- Exposição individual no Centro Multicultural da Orla Taumanan, em Boa Vista, Roraima, no período de 4 a 27 de novembro de 2013;
- Exposição individual na Assembleia Legislativa do Estado de Roraima, no período de 6 a 26 de outubro de 2013;
- Exposição individual na Galeria de Arte Centro de Turismo Ecológico Refazernda, em Boa Vista, no período de 14 a 28 de setembro de 2013;
- Exposição coletiva realizada durante o Primeiro Encontro de Todos os Povos, em abril de 2013, no Centro Cultural União Operária, da Universidade Federal de Roraima;
- A obra “Corrida da Massa” selecionada para a Bienal *Naïfs* do Brasil 2012, promovida pelo SESC Piracicaba (SP);
- Exposição coletiva “Índios” realizada em agosto de 2012, no espaço cultural Casa do Neuber, em Boa Vista, Roraima;
- As obras “Dança do Beija Flor” e “Cereia” foram selecionadas e receberam o Prêmio Incentivo, na Bienal *Naïfs* do Brasil 2010, promovida pelo SESC Piracicaba (SP);
- Participação da exposição coletiva “Cores da Terra: um olhar sobre a arte naif brasileira”, realizada na Galeria do Centro Cultural da Casa Thomas Jefferson, no período de 11 a 26 de junho de 2010, com curadoria de Augusto Luitgards;
- Participação, em Brasília, da mostra coletiva “Artistas Brasileiros – 2008”, organizada pelo Senado Federal, em setembro de 2008;
- Suas obras “Espremendo Caju” e “Fazendo Panela”, enviadas para a Bienal *Naïfs* do Brasil 2008, promovida pelo SESC Piracicaba (SP), foram selecionadas para a mostra, sendo que a primeira ganhou menção honrosa;
- Exposição coletiva “Descobrimo o Brasil Naif”, com acervo do MIAN – Museu Internacional de Arte Naif, realizada no período de 11/05 a 13/06/2007, no Conjunto Cultural da Caixa Econômica Federal, em Brasília;
- Exposição coletiva “Arte Feminina, Substantiva e Plural”, realizada no Shopping Casa Park, em março/2007, com curadoria de Augusto Luitgards;

- Exposição coletiva “Arte SESC”, realizada no SESC Boa Vista (RR), no período de 25 de abril a 21 de maio de 2007;
- Exposição individual no Palácio do Planalto, em Brasília (DF), outubro/novembro de 2006. Na ocasião, a pedido da assessoria de comunicação do Palácio, cedeu os direitos de uso de imagens de algumas de suas obras na intranet do órgão;
- Exposição individual – “Parixara” – Memorial dos Povos Indígenas – Brasília (DF) – setembro/outubro 2006, com curadoria de Augusto Luitgards;
- Participação na exposição coletiva “Alma Brasileira: Uma mostra em homenagem ao talento muito peculiar dos artistas naïfs”, realizada no shopping Casa Park, em Brasília (DF), em setembro de 2006;
- Agraciada com o prêmio aquisição das duas obras (Parixara e Lenda do Monte Roraima) enviadas à Bienal Naïfs do Brasil, edição 2006, organizada pelo SESC Piracicaba (SP), passando as obras a fazerem parte do acervo do SESC/SP;
- Participação na Mostra “Festa no Interior”, realizada no shopping Casa Park de Design e Decoração, em Brasília, em junho/2006;
- Obtenção do Prêmio de Notoriedade Cultural concedido pelo Governo do Estado de Roraima, em 2003;
- Participação de mostra coletiva realizada no Paiol da Cultura, em Manaus/AM, em maio 2003;
- Exposição individual na Fundação Pró-Roraima, em Boa Vista/RR, realizada em abril/2001;
- Participação da coletiva em homenagem ao dia do pintor e do artista plástico, promovida pela Secretaria de Educação, Cultura e Desportos do Estado de Roraima, no período de 7 a 22/5/1999;
- Participação da exposição coletiva “Arte Roraima” apresentada em fevereiro de 1998, no Shopping Boa Vista e no SESC/RR;
- I Salão de Artes Visuais do SESC/RR, em 1996, onde obteve o terceiro lugar;
- Exposição individual “Lendas, costumes e histórias do povo Macuxi”, no SESC/RR, em julho/1996;
- Agraciada com o Prêmio Buriti da Amazônia de Preservação do Meio Ambiente, em 1996, na categoria revelação.

ANEXO B: Obras nos seguintes acervos/colecionadores:

- Memorial dos Povos Indígenas – Brasília (DF)
- SESC São Paulo (SP)
- Museu Internacional de Arte Naïf – MIAN – Rio de Janeiro (RJ)
- Oscar D'Ambrosio
- Ziraldo
- Joachim Zahn
- Cineasta Vladimir Carvalho
- Embaixador de Israel, Sr. Giora Becher
- Senador Augusto Botelho
- Conselheiro Amazonas Brasil
- Antônio Nascimento (Idealizador das bienais de arte naïf do SESC Piracicaba)
- Thiago de Mello (poeta)