

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**DANIELA CORRÊA NACHIF**

**MITOS E CORES NA FRONTEIRA-SUL:  
desarquivando memórias indígenas silenciadas pela colonialidade**

**CAMPO GRANDE – MS  
JUNHO – 2016**

**DANIELA CORRÊA NACHIF**

**MITOS E CORES NA FRONTEIRA-SUL:  
desarquivando memórias indígenas silenciadas pela colonialidade  
(1970/2016)**

**CAMPO GRANDE – MS  
JUNHO – 2016**

## **AGRADECIMENTOS**

A Daniela que iniciou este processo não é a mesma que conclui esta pesquisa, sou outra, as cores e os mitos de Ilton também se alteraram, hoje são mais que pinturas, são marcas e lembranças que me acompanharam e talvez nunca me deixem.

Ao mais generoso e descolonial de todos os mestres, o professor Edgar Nolasco, sua docilidade, sua maneira singular de orientar. Sem a existência do NECC (Núcleo de estudos culturais comparados) todos os seus membros, livros, cadernos, eventos e amizades eu jamais poderia realizar essa pesquisa.

Posso dizer que nada mais me parece puro, vejo a colonialidade em todos os lugares. A escrita desta dissertação mudou meu olhar, mudou meu modo de ser e a forma como observo a fronteira, na medida em que, hoje estou ciente que onde existe dor já houve liberdade, cerrado e muitos índios.

Denise minha grande incentivadora, prima querida.

Agradeço aos membros da banca, a professora Vânia Guerra e o professor Marcos Bessa-Oliveira que na qualificação foram tão generosos e atenciosos, me trazendo referências incríveis que me possibilitaram aprofundar o tema da minha pesquisa.

Ao antropólogo Darcy Ribeiro, um intelectual descolonial que se envolveu em todas as questões nacionais e latinas, defendendo até o fim a democracia e os direitos indígenas. Assim como ele eu não gostaria de estar ao lado dos que saíram vencedores de tantos massacres e violências.

Eduavison Cardoso, o mais sábio dos fronteirços, o mais belo e poético dentre todos os belos e poetas.

Alex Domingos, meu parça de todas as horas, nas tretas e nas alegrias.

Fernando Abrão, que esteve comigo na minha primeira publicação, quando resenhamos o livro “Perto do coração selvagem da crítica fronteiriça” do professor Edgar Nolasco.

Pedro Medeiros, o mais colorido dos descoloniais sua presença só trouxe alegrias aos meus dias.

Fran, sempre inspirando novas leituras, companheira descolonial.

Aos meus pais que desde sempre me apoiaram e me ofereceram oportunidades para ampliar meus horizontes. Foram eles que me proporcionaram conhecer o mundo, por meio de livros, música, filmes e viagens regadas a muita conversa.

Paulinha minha irmã, minha companheira mais que amada, esteve junto comigo desde a prova de admissão até a última semana de escrita.

Dora de Andrade, minha amiga do coração, por todo apoio e mais ainda pela companhia, com sua experiência, calma e maturidade me tranquilizou durante o término da dissertação.

Ao meu querido Mário Márcio de Oliveira, o Chefe, que nunca deixou de me socorrer nos momentos de tensão. Sem ele eu não teria escrito nenhuma linha.

Aos antropólogos e sociólogos, companheiros de graduação, em especial a Caroline Freitas, que além de amiga foi minha professora, e me acolheu nas horas mais difíceis, desde a graduação. Sem ela eu não teria conseguido chegar até aqui.

Natália Maria Piccirilo, minha amora da cidade grande, amiga querida, daquelas pessoas que fazem a vida melhor, não só a minha como a de todos ao seu redor. Amiga que te visita, cruza o mundo pra estar contigo na fronteira.

Luiz Calvo Melo, meu Lírio, que mesmo distante sempre esteve tão perto, acompanhando todos os momentos da vida na fronteira. Lírio um homem flor, ativista, professor e ator, gente que faz desse mundo um mundo muito melhor.

A todos e todas que passaram na minha vida nesse período em que me dediquei aos estudos e a escrita, no amor e na falta dele. Aos afetos e desafetos que são parte indissociável do processo de existir.

**RESUMO:** Esta pesquisa visa, por meio de uma opção descolonial (MIGNOLO, 2008), contar as histórias locais da fronteira sul, desobedecendo a epistemologia hegemônica imposta pelo moderno projeto colonial, que desloca a narrativa do Primeiro para o Terceiro Mundo (MIGNOLO; 2003). Assentada nos postulados da crítica biográfica (SOUZA, 2002) pós-colonial (NOLASCO, 2013) faço uma leitura outra das telas da fase “Mitos e cores” do pintor e escultor ameríndio Ilton Silva, produzida na década de 1970. Uma prática descolonial vista como uma desobediência epistêmica que emerge da exterioridade do sistema colonial moderno. Baseada na epistemologia fronteiriça e no momento político, estabeleço uma relação entre a produção artística do sujeito indígena, considerado subalterno, e a teorização bárbara (MIGNOLO, 2003) a partir dos conceitos de *lócus* e de *bios*. A pesquisa está dividida em três capítulos: MITOS E CORES DA FRONTEIRA-SUL; DESARQUIVANDO MEMÓRIAS E MITOS, NARRANDO AS CORES DA FRONTEIRA; ARTE SUBALTERNA E POLÍTICA FRONTEIRIÇA.

**Palavras-chave:** Crítica biográfica, Pós-colonial; Ilton Silva; Descolonial.

**ABSTRACT:** This research aims, through a de-colonial option (MIGNOLO, 2008), to tell local stories of the southern border, disobeying hegemonic epistemology imposed by coloniality/modernity, which shifts the narrative from the First to the Third World (MIGNOLO; 2003). Settled in the postulates of biographical criticism (SOUZA, 2002) postcolonial (NOLASCO, 2013), do a reading of another phase of screens "Myths and Colors" of the painter and sculptor Amerindian Ilton Silva, produced in the 1970s. A-colonial practice seen as an epistemic disobedience emerging from the externality of the modern colonial system. Based in the border epistemology and political moment, establish a relationship between the artistic production of indigenous subject, considered menial and subaltern, and the barbarous theorizing (MIGNOLO, 2003) from the concepts of locus and bios. The research is divided into three chapters: "MYTHS AND FRONTIER-SOUTH OF COLOURS"; "UNARCHIVING MEMORIES AND MYTHS, NARRATING COLORS OF THE BORDER"; "SUBALTERN ART AND BORDER POLICY".

**Key-words:** Biographical criticism, Post-colonial; Ilton Silva; Decolonial.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – HISTÓRIAS ESQUECIDAS .....</b>	<b>09</b>
<b>CAPÍTULO I – MITOS E CORES DA FRONTEIRA-SUL .....</b>	<b>14</b>
1.1. OPÇÃO DESCOLONIAL .....	15
1.2. IDENTIDADE SUBALTERNA: epistemologia <i>fronteriza</i> nas cores de Ilton Silva ...	20
1.3. PINTURAS SILENCIADAS PELA MODERNIDADE .....	32
<b>CAPÍTULO II – DESARQUIVANDO MEMÓRIAS E MITOS, NARRANDO AS CORES DA FRONTEIRA .....</b>	<b>38</b>
2.1. MITOS E MEMÓRIAS .....	39
2.2. A ORIENTAÇÃO DO MEU ARQUIVO.....	61
2.3. A DIFERENÇA COLONIAL, UMA HERANÇA FRONTEIRIÇA.....	72
2.4. DESCOLONIZANDO MITOS .....	84
2.5. AMIZADE FRONTEIRIÇA .....	92
<b>CAPÍTULO III – ARTE SUBALTERNA E POLÍTICA FRONTEIRIÇA .....</b>	<b>101</b>
3.1. MITOS, CORES E EPISTEMOLOGIAS DA FRONTEIRA.....	102
3.2. ARTE, POLÍTICA E AFETIVIDADE .....	113
3.3. PERIFERIA DA PERIFERIA.....	134
3.4. ARTE, POLÍTICA E AFETIVIDADE .....	111
<b>CONCLUSÃO – COR E SENSIBILIDADE <i>SELBAJE</i>.....</b>	<b>145</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>150</b>



## **INTRODUÇÃO – HISTÓRIAS ESQUECIDAS**

A retórica da modernidade (missão cristã desde o século XVI, `a missão secular da Civilização, para desenvolvimento e modernização após a 2 Guerra Mundial) obstruiu – sob sua retórica triunfante de salvação e boa vida para todos - a perpetuação da lógica da colonialidade, ou seja, da apropriação massiva da terra (e hoje dos recursos naturais), a massiva exploração do trabalho (da escravidão aberta do século dezesseis até o século dezoito, para a escravidão disfarçada até o século vinte e um) e a dispensabilidade de vidas humanas desde a matança massiva de pessoas nos domínios Inca e Asteca até as mais de vinte milhões de pessoas de São Petesburgo `a Ucrânia durante a 2 Guerra Mundial, mortos na chamada Fronteira do Leste. Infelizmente, nem todos os assassinatos massivos foram registrados com o mesmo valor e a mesma visibilidade.

MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 294.

Minha pesquisa visa trabalhar a relação entre vida e obra do pintor, entalhador e escultor indígena sul-mato-grossense Ilton Silva, mais especificamente a fase “Cores e Mitos” produzida na década de 1970, atravessada pelo momento político vivido no Brasil e em quase toda a América Latina.

Para tal aproximação entre vida e obra, utilizarei os postulados da crítica biográfica da intelectual mineira Eneida Maria de Souza no livro *Crítica cult* (2003), o qual trata da necessidade do crítico se posicionar e marcar sua presença no texto, como um exercício pós-colonial compartilhado pela crítica fronteira empreendida por Edgar Nolasco, tendo em vista que a vida interfere na produção artística tanto quanto matizes e pinceladas modificam a forma como esses mitos, e suas cores, alteram a vida do artista.

Na esteira da crítica biográfica, o autor Edgar Nolasco acrescenta o termo pós-colonial, por entender que não há apenas um (ou o) lócus de enunciação, como quer defender os que erigiram a ideia de modernidade, mas uma infinidade deles que depende das diferentes sensibilidades biográficas (NOLASCO, 2013) de cada sujeito.

Os autores acima citados contribuem para delinear minha pesquisa. É nesse sentido que justifico minha escolha por estudar o conjunto de obras que compreende a fase “cores e mitos” produzida por um determinado artista, cujo lócus está situado na linha da fronteira, local onde essa produção artística se mistura às questões políticas da década de 1970, período em que a Ditadura Militar governa o país, década em que o estado do Mato Grosso se divide, dando origem ao Mato Grosso do Sul, de onde eu erijo meu discurso.

A divisão pode ser melhor visualizada pela reprodução do mapa que segue:



FIGURA 01: Mapa do Estado depois de sua divisão  
 Fonte: MAPA DA DIVISÃO DO ESTADO DE MATO GROSSO DO SUL, s. p.

Mignolo traça uma genealogia do pensamento a partir das histórias locais que absorveram projetos globais, examinando os conceitos de “colonialidade do poder” e de “transmodernidade” buscando respostas para os projetos globais emanados das histórias e legados coloniais na América Latina. A contribuição do intelectual argentino me auxilia a pensar criticamente os limites do moderno sistema colonial, para contar as histórias que o pintor Ilton Silva colore na fase “Mitos e Cores”. Nas palavras de Mignolo acerca das histórias da fronteira:

Estas não são apenas histórias esquecidas que trazem para o primeiro plano, ao mesmo tempo, uma nova dimensão epistemológica: uma epistemologia da, e a partir da, margem do sistema mundial colonial/moderno, ou, se quiserem, uma epistemologia da diferença colonial que é paralela à epistemologia do mesmo.<sup>1</sup>

Por minha opção crítica ser descolonial, desobedeço os pressupostos modernos e análises positivistas, opto por um diálogo entre as obras que contemplam o recorte epistemológico escolhido e os estudos pós-coloniais expostos em obras como: *Histórias*

<sup>1</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 83.

*Locais/Projetos Globais* (2003) de Walter Mignolo, o texto “Desobediência Epistêmica” (2010) de MIGNOLO, *Estéticas Decoloniales* (2012), de GÓMEZ; MIGNOLO; *Planetas sem boca* (2006), de Hugo Achugar, entre outros.

No primeiro capítulo intitulado: “**HISTÓRIAS ESQUECIDAS**”, abordo as questões que cercam a escolha do tema da minha dissertação, a qual se trata de uma escolha não apenas política, social e estética, mas de uma escolha de ordem afetiva. Essa escolha está delimitada por um lócus fronteiro que demanda uma abordagem descolonial, ancorada pelas sensibilidades e afetividades desse lócus geohistórico. A fronteira, o clima e todos os “Mitos e Cores” que ligam o corpo a um ou a diversos lugares deixam inscritos nesses corpos suas escolhas desde o nascimento dos sujeitos implicados na minha pesquisa, nas palavras de Walter Mignolo, essas marcas: forma-se e transforma-se, criam-se e perdem-se, na família, na escola, no decorrer da vida.[...]²

No segundo capítulo, “**DESARQUIVANDO MEMÓRIAS E MITOS, NARRANDO AS CORES DA FRONTEIRA**” ancorada nos postulados da crítica biográfica pós-colonial, eu que nasci nos anos de chumbo, em meio à Ditadura Militar desarquivo memórias e histórias soterradas, esquecidas e camufladas pela colonialidade ainda esperam para ser contadas. Esse momento histórico e político da década de 1970, desarquivo utilizando minhas lembranças, coloridas pelos “Mitos e cores” do pintor indígena Ilton Silva e tendo como pano de fundo a divisão do estado do Mato Grosso em dois ocasionando uma nova configuração, acordando fantasmas meus e do artista.

No terceiro e último capítulo desta dissertação sob o título de: “**ARTE SUBALTERNA E POLÍTICA FRONTEIRIÇA**” utilizando um olhar outro, proposto por Walter Mignolo, que considera o projeto descolonial como uma perspectiva outra, leio

---

² MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 264.

as histórias silenciadas pela colonialidade na produção artística de Ilton Silva. Pintor subalterno e fronteiriço que teve sua obra, bem como os bugres de sua mãe Conceição, apropriados pelo estado com fins de construir uma identidade para o recém criado estado do Mato Grosso do Sul. Neste capítulo discorro mais profundamente sobre a relação que se estabelece entre arte e política.

O caminho teórico e metodológico traçado nesta introdução aponta para uma leitura outra dos mitos indígenas produzidos pelo artista sul-mato-grossense de forma que a relação estabelecida entre o sujeito marginal e seu *lôcus* seja construída para além dos conceitos modernos e eurocêntricos que não dão conta da heterogeneidade que marcam fronteira e Estado. Nesse sentido, a sensibilidade biográfica do artista ameríndio assim como suas lembranças, dores e cores ocupam lugar de corpus analítico nesta pesquisa cujo intento é suscitar uma perspectiva outra, descolonial, que opere no sentido de exumar as histórias locais soterradas pela narrativa histórica.

Neste sentido, empreendo meu trabalho como uma alternativa crítica, uma contranarrativa dotada de sensibilidade geoistórica, evidenciando a marca da colonialidade nos projetos globais que silenciaram o massacre das comunidades tradicionais.

**CAPÍTULO I –  
MITOS E CORES DA FRONTEIRA-SUL**

A arte existe porque a vida não basta.

FERREIRA GULLAR. s.p.

## 1.1. OPÇÃO DESCOLONIAL

Felizmente, a opção descolonial concede à concepção da reprodução da vida que vem de damnés, na terminologia de Frantz Fanon, ou seja, da perspectiva da maioria das pessoas do planeta cujas vidas foram declaradas dispensáveis, cuja dignidade foi humilhada, cujos corpos foram usados como força de trabalho: reprodução de vida aqui é um conceito que emerge dos afro escravizados e dos indígenas na formação da economia capitalista, e que se estende à reprodução da morte através da expansão imperial do ocidente e do crescimento da economia capitalista. Essa é a opção descolonial que alimenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem co-existir.

MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 296.

A escolha do tema da minha dissertação não é apenas uma escolha política e social, ou até mesmo uma escolha de ordem estética, antes de tudo se trata de uma escolha de ordem afetiva; tal escolha, por si só, já demanda uma abordagem assentada nos postulados da crítica biográfica. E por estar delimitada por um lócus específico e único, demanda uma abordagem pós-colonial.

Mignolo afirma que as sensibilidades e afetividades humanas estão ligadas ao local geoistórico, demonstrando a relevância das emoções na construção de teorias, e em certa medida essas sensibilidades permeiam a escolha do meu recorte teórico e influenciam minha pesquisa. O mesmo lócus impacta e contamina também a produção da fase “Cores e Mitos” de Ilton Silva.

O clima e todos os signos básicos que ligam o corpo a um ou a diversos lugares marcam uma inscrição que tem um caráter mútuo de configurações particulares presentes nos sujeitos, nos locais, suas escolhas e suas manifestações, como evidencia Mignolo quando este diz que: “As sensibilidades não são essenciais e não

estão inscritas no nascimento dos indivíduos, mas formam-se e transformam-se, criam-se e perdem-se, na família, na escola, no decorrer da vida [...].”<sup>3</sup>

Dentre as telas que compreendem a fase “Cores e Mitos” do artista, pintor e escultor Ilton Silva, iniciada na década de 1970<sup>4</sup>, escolhi oito delas para utilizar na minha pesquisa. A década de 1970, marca a divisão do Mato Grosso em dois, originando o Mato Grosso do Sul. As telas que escolhi como objeto de pesquisa, são ricas em cenas que traduzem em cores e formas as questões culturais e identitárias da fronteira-sul vistas pela perspectiva do artista.

Distanciando-me de uma identidade nacional, vista por Mignolo como um traço histórico de sensibilidade, me detenho nas sensibilidades do meu local geográfico, traços que o autor evidencia como não essenciais para a construção das identidades nacionais. Em vista da riqueza e diversidade impressas nas telas do artista, e visando a uma leitura crítico-pictural mais abalizada, optei por um recorte geográfico localizado num dado período, que imprimiu marcas tanto no meu *locus* e meu *bios*, quanto na produção das telas da fase “Cores e Mitos” as quais selecionei para colorir minha pesquisa.

Minha escolha pelo período em que o país foi governado pelas forças militares se justifica por ser a década do meu nascimento e, quando se deu meu primeiro contato com as cores e mitos do artista indígena. Como exigência da crítica pós-colonial que sustenta minha discussão, marco minha presença no texto por meio do meu *locus* e meu *bios*, a exemplo da cidade Morena, promovida à capital do novo

---

<sup>3</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 264.

<sup>4</sup> A fase ainda hoje é produzida pelo pintor.

estado em 1976, localizada em uma região periférica em relação ao grande centro político, econômico e cultural do Brasil, a região Sudeste.

Desse lugar de onde falo, os tons de vermelho e laranja se sobressaem ao verde das plantações de soja e cana, e de pequenas ilhas de cerrado que ainda restam em meio ao branco do rebanho bovino, que aqui no Mato Grosso do Sul, possuem maior valor que a vida dos indígenas, que podem ser considerados um povo sem terra, assim como os pequenos grupos que se encontram assentados nos acostamentos das estradas que cortam o interior do estado.

É da fronteira que mantenho um olhar curioso quanto aos discursos teóricos que tentam atribuir a si mesmo o status de universal, procuro preservar a singularidade do meu olhar, `a medida em que compreendo que todo homem e mulher existem situados e circunstanciados, num determinado lugar e momento histórico. Assim sendo, entendo que é necessário marcar quem sou eu, e o por que da minha escolha em pesquisar e falar de um povo ao qual, não faço parte culturalmente e etnicamente, mas cuja sensibilidade me afeta de forma tal que me reconheço em sua situação de luta, opressão e subalternidade.

Eu que não sou índia, eu que sou mulher, branca, eu que não tenho terras, eu que sou descendente de sírios, que nasci aqui no estado quando este ainda era o Mato Grosso, eu que respeito e compreendo o valor da terra, da terra como casa, como parte do que somos, o lócus que perfaz o *bios* de todo sujeito. Minhas avós migraram para o Brasil na década de 1920, quando a Turquia invadia o Líbano e a Síria, fugindo da guerra, da fome, da violência. Aqui chegando os imigrantes puderam manter suas tradições e crenças. A diferença em relação aos povos que chegavam de longe lutando por suas vidas e que eram recebidos de braços abertos por um país que empreendia

em seu território a expropriação e o extermínio das etnias que habitavam essas terras desde há muitos séculos antes da colonização. Desde muito cedo percebi que o mesmo país que recebia os imigrantes, excluiu seus reais donos.

Isto posto, minha escolha pelas telas da referida fase do pintor e escultor Ilton Silva se justifica a medida em que as histórias que os mitos encenam, suas cores e entalhes impressos nas molduras pelo artista ainda esperam ser contadas. O artista desarquiva as benzedeadas e as histórias que são parte da mitologia indígena, enquanto lembra sua infância, a vida em comunidade, já em condição de exploração vivendo no Barbaquá tratando das folhas de mate.

Nesse processo de desarquivamento busco compreender a situação do artista que produz em condição de subalternidade, enquanto reconheço minha posição de pesquisadora fronteira a descolonizar lócus e *bios* dos sujeitos impactados pela condição de subalternidade. O lócus de enunciação fronteira tem papel importante tanto na construção do pensamento crítico, quanto na forma de expressão escolhida por cada um desses sujeitos, seja na pintura ou na escrita, o lugar de onde se fala como esclarece Achugar, é repleto de subjetividade.

Nessa linha de pensamento, todo lugar de enunciação é, ao mesmo tempo, um lugar concreto, verdadeiro, e um lugar teórico ou desejado. Nesse sentido, um saber que fala de um lugar, mas também acredita, deseja, imagina, constrói, ficcionaliza esse lugar.<sup>5</sup>

O lócus que divido com o artista é concreto e real, considerando as perspectivas individuais e particulares que povoam o imaginário de cada um, Ilton expressa a sua subjetividade por meio das “Cores e Mitos” e eu através das escolhas teóricas e da minha sensibilidade em relação ao meu *bios* e aos lóci nos quais eu vivi antes de retornar à fronteira em definitivo.

---

<sup>5</sup> ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p, 19.

A fronteira vem hospedando teorias importadas dos grandes centros pensantes desse mundo global, teorias hegemônicas a colonizar as mentes que se propõem a pensar a partir da exterioridade do moderno sistema colonial. Descolonizar as mentes é desobedecer a ideia de que só é possível pensar o *bios* e o *lócus* por meio de uma única lógica capaz de explicar toda e qualquer condição seja ela qual for.

Assim sendo, por meio do meu olhar retomo acontecimentos visando reconstruir esse *lócus* fronteiro por meio da lente descolonial proposta por Mignolo. Para tanto, escrevo a partir da fronteira-sul, em primeira pessoa, seguindo os postulados da crítica biográfica, no livro *Crítica cult* (2002) da intelectual mineira Eneida Maria de Souza, marco minha presença no texto, por entender que, é:

Necessário lembrar que a marca autoral de distintos textos constitui uma das mais importantes conquistas do discurso crítico contemporâneo, entendendo-se, porém, que este sujeito que volta `a cena enunciativa mostra-se ainda de forma frágil e marcado pela ausência.<sup>6</sup>

Considerando as palavras da crítica sobre a marca autoral, elemento de diferenciação, especificamente na minha pesquisa, a qual não poderia ser empreendida da mesma forma por um ou uma pesquisadora que estivesse situada em outros *loci* que não o *lócus* fronteiro. É nesse sentido, que eu marco minha presença no texto, visto que, escrevo dentro de uma universidade periférica, situada fora dos grandes centros pensantes do país, ainda hoje, 40 anos depois de ser dividido, o Mato Grosso do Sul é quase que totalmente desconhecido em questão de território e suas produções artísticas e acadêmicas continuam silenciadas e subalternizadas.

---

<sup>6</sup> SOUZA, *Crítica cult*, p.21.

## 1.2. IDENTIDADE SUBALTERNA: epistemologia *fronteriza* nas cores de Ilton Silva

[...] “Danem-se, eu não sou índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação”. A identidade em política, em suma, é a única maneira de pensar descolonialmente. Todas as outras formas de pensar e de agir politicamente, ou seja, formas que não são descoloniais, significam permanecer na razão imperial; ou seja, dentro da política imperial de identidades.

MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 290.

A escolha do recorte da pesquisa, a produção artística de um sujeito indígena, cuja obra, assim como as de sua mãe, a escultora Conceição dos Bugres, foi utilizada para formar uma identidade que tinha a intenção de encenar uma convivência pacífica entre as etnias, povos e culturas que compõem o que se convencionou chamar de Mato Grosso do Sul. Um estado cuja invisibilidade impõe uma barreira frente às produções acadêmicas e artísticas que emergem daqui. Segundo a perspectiva proposta por Walter Mignolo frente ao convite da modernidade, que se pretendia universal, a minha opção é descolonial, conforme explica o autor na passagem abaixo:

A opção descolonial pensada não mais a partir da Grécia, e sim a partir do momento em que as histórias locais do mundo foram interrompidas pela história local da Europa, que apresenta a si mesma como projeto universal. A criação da idéia de América “Latina” foi parte deste processo expansivo universal (por exemplo, uma América Latina e não uma América Cristã e Hispânica, como foi o ideal de colonização castelhana). Hoje, esta idéia está em processo de “desmontagem” precisamente porque aqueles que foram negados – e aqueles que, no melhor dos casos, foi dada a opção de se integrar à colonialidade – hoje dizem: “Não, obrigado, mas não; minha opção é descolonial.”<sup>7</sup>

Na década de 1970, mais precisamente no ano de 1976, o estado do Mato Grosso é dividido em dois dando origem ao Mato Grosso do Sul. No momento da

---

<sup>7</sup> “La opción descolonial piensa no ya a partir de Grecia, sino a partir del momento em que las historias locales del mundo fueron interrumpidas por la historia local de Europa, que se presenta a si misma como proyecto universal. La creación de la Idea de América “Latina” fue parte de esse proceso expansivo universal (por ejemplo, una América Latina em vez de Cristiana e Hispánica, como fue el ideal de la colonización castellana). Hoy esa idea está em processo de “desmontaje” precisamente porque quienes fueron negados – y a quienes, em el mejor de los casos, se les dio la opción de integrarse em la colonialidad – hoy dicen: “No gracias, pero no, mi opción es decolonial”. (MIGNOLO. *La idea de América Latina*, p.216 – 217.). (Tradução livre).

criação do novo estado, se fez necessária a formação de uma identidade cultural capaz de integrar a nova realidade sócio-histórica. No entanto, o cenário artístico que se pretendia cheio de possibilidades, uma vez que Campo Grande passa de município à capital do recém criado estado, muitas expectativas se criaram, mas segundo a crítica de arte Aline Figueiredo (1979) não há o que celebrar, à medida em que:

A situação artística no sul do estado no momento de sua divisão, é de se lamentar frente as perspectivas que tal evento descortina. Entretanto, existem artistas e intelectuais campo-grandenses, produtos de uma circunstância que se revelou de valor histórico. A importância que tais elementos possam vir a ter é de fundamental importância para um florescimento cultural realmente de interesse e nível nacional.<sup>8</sup>

O florescimento cultural ao qual a crítica se refere era imprescindível para o projeto político que visava a uma identidade que aglutinasse as diversas culturas e possibilitasse expandir para além das fronteiras geográficas a produção artística que emerge da fronteira. Deste modo, tais produções se encontravam em situação de isolamento, uma vez que não se integravam ao cenário cultural nacional. As questões que envolvem essa conjuntura, se deram por que:

Estamos geograficamente muito distantes dos grandes centros do país e, na tentativa de superar os entraves que esse distanciamento proporciona, tem residido a motivação de nosso trabalho. Descentralizar, portanto, a cultura, não permitir que ela se concentre comodamente como se fosse um privilégio das metrópoles, descentralizar o circuito da arte e fazer Mato Grosso participar dele e, através de sua participação, criar oportunidades para o aparecimento de novas oportunidades culturais, tem sido preocupação constante do MACP<sup>9</sup>, ao situar-se diante da problemática da arte brasileira.<sup>10</sup>

À época da divisão do estado, as manifestações culturais se encontram em condição de isolamento, assim como a política e a economia local. No imaginário dos sujeitos que habitam as outras regiões do país, a fronteira é um lugar sem lei, terra de gado, soja, alguns índios, muito contrabando e tráfico de drogas. Deste modo, com

<sup>8</sup> FIGUEIREDO. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, p. 180.

<sup>9</sup> MACP: Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT (Universidade Federal do MATO Grosso).

<sup>10</sup> FIGUEIREDO. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, p. 33.

vistas a compensar essa desigualdade, vivida pela região devido a seu afastamento geográfico do grande centro do país, se articulava um engajamento visando enaltecer o compromisso assumido com o regional, que de maneira mais abrangente demonstrava seu compromisso político.

A escolha da fase “Mitos e cores” se deu por que reconheço nas telas a história da família Silva, os mitos da cosmologia indígena, mitos esses que sempre se misturaram ao cotidiano dos que habitam a fronteira, e por identificar nas benzedeadas do pintor a figura feminina que desempenha inúmeros papéis dentro da comunidade indígena, assim como em todas as outras que aqui se instalaram, síria, paraguaia e boliviana. No estado existe uma grande quantidade de japoneses, mas não farei menção a essa presença, apesar de em grande número, minha pesquisa não irá tratar dessa presença.

A produção de mãe e filho, Ilton e Conceição, são muito singulares, tratam de questões familiares, um processo individual de cada um dos sujeitos, mas deslocam-se para o campo institucional, como expõe CHAIA (2007), acerca da potencia ideológica presente na estética da linguagem artística:

A obra de arte possui presença autônoma, dada a sua estrutural potencialidade, expondo diferentes formas de falas, linguagens ou expressões, disponibilizando fluxos para trafegar poderes, sejam eles estéticos ou ideológicos. Assim, ao abrir inúmeras possibilidades em sua apropriação, a obra coloca inusitados, ou até improváveis, recursos para o conhecimento e a ação no mundo.<sup>11</sup>

Abro aqui um parêntese para falar da mãe de Ilton Silva, a escultora Conceição dos Bugres, que começou a esculpir muito depois do filho se iniciar na pintura. Sua produção artística pode ser facilmente associada com a arte indígena encontrada em solo sul-mato-grossense há séculos por etnólogos e antropólogos. Sua ascendência

---

<sup>11</sup> CHAIA. *Arte e Política: situações*, p. 28.

boliviana pode ser identificada em seus *bugres* e nas benzedeadas do filho. As mulheres benzedeadas retratadas nas telas da fase “Mitos e Cores” de Ilton se assemelham às imagens da Pacha Mama<sup>12</sup>, a mãe terra, feminina e fértil de onde brotam seus filhos.

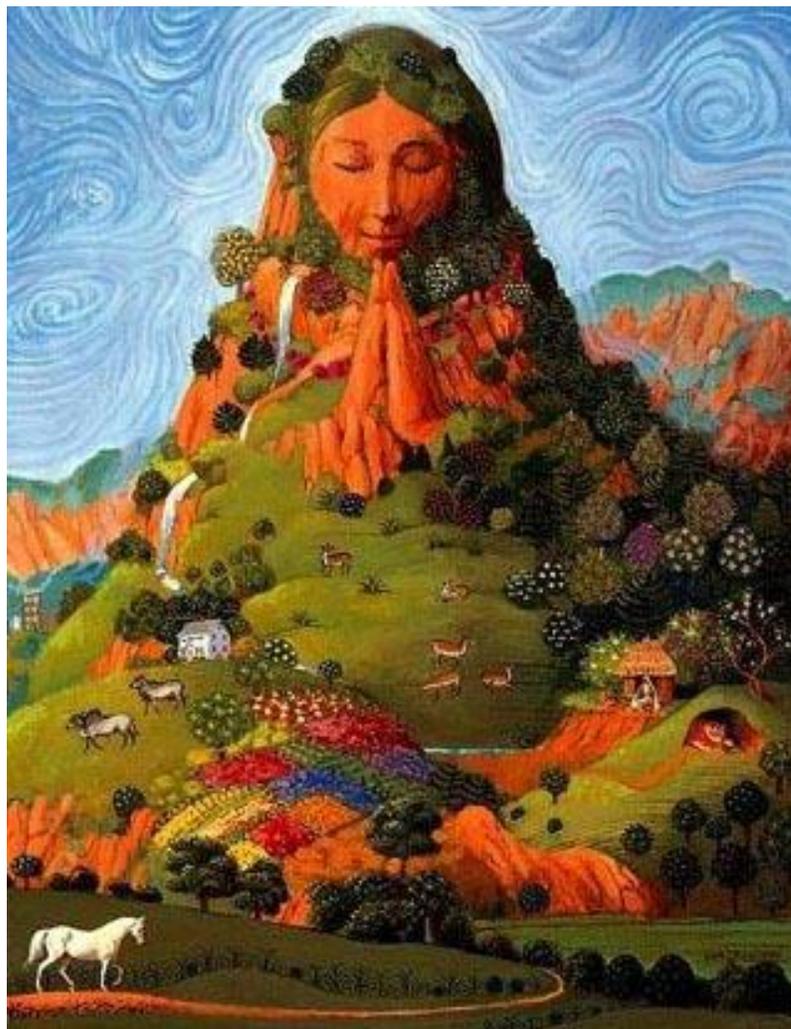


Figura 02: Pachamama

Fonte: <http://noliesradio.org/wp-content/uploads/2014/05/pachamama.jpg>

Ilton nasceu do ventre de Conceição, mulher de traços fortes os quais estão

<sup>12</sup> Pacha Mama ou Pachamama (do quíchua *Pacha*, "universo", "mundo", "tempo", "lugar", e *Mama*, "mãe",<sup>[1]</sup> "Mãe Terra") é a deidade máxima dos Andes peruanos, bolivianos, do noroeste argentino e do extremo norte do Chile. Vários autores consideram Pachamama como uma divindade relacionada com a terra, a fertilidade, a mãe, o feminino.<sup>[2]</sup> Pacha Mama é uma deusa que produz, que engendra. Segundo a tradição, sua morada está no Cerro Blanco (Nevado de Cachi), em cujo cume há um lago que rodeia uma ilha habitada por um touro de chifres dourados que, ao mugir, expele nuvens de tormenta pela boca.<sup>[3]</sup>

impressos nas suas esculturas assim como nas mulheres benzedeiros coloridas pelo filho pintor. Segundo as palavras do artista a mãe começou a esculpir um dia e nunca mais parou.

Não sei dizer exatamente por que Conceição começou a fazer os bugres, mas eu me lembro que o primeiro foi feito em uma raiz de mandioca. E a mandioca ficou murcinha, e o bugre, uma velhinha. Naquela época, nós trabalhávamos com madeira. Eu e meu pai fazíamos mesas e bancos de tora e depois eu pintava e entalhava objetos. Então, um dia, minha mãe pegou uma cepa de mandioca, esculpiu e...pronto. Só parou quando morreu.<sup>13</sup>

Dito isso, as memórias partilhadas por mãe e filho dão forma e concretude ao material ancestral, lembranças que sobreviveram no inconsciente da família, e que foram utilizadas em diferentes suportes por ambos. Apesar do filho também esculpir ele o faz entalhando as molduras que produz para as telas da fase “Mitos e Cores”. Ilton e a mãe, Conceição, mantém vivas em suas produção artísticas a herança de um passado que mesmo longínquo é ainda conservado em um determinado lugar da memória, acessados,

[...] por meio de paisagens arroladas de um determinado lugar, podemos exumar histórias memorialísticas do lugar de estudo. Nesse sentido, afirmamos ainda que escrituras localistas, que trazem em pano de fundo um risco de memória, podem ilustrar aquela paisagens que foram emolduradas ou vencidas pelo tempo histórico.<sup>14</sup>

As paisagens fronteiriças, a cor da terra e os tons alaranjados do céu e o escuro da noite quando se está distante das luzes da cidade, o céu furado de estrelas. Cenários, cheiros e sabores despertam nas gentes recordações que se mantêm intactas pelo tempo, e que vão se alterando de acordo com o desenrolar dos acontecimentos.

---

<sup>13</sup> ROSA. Ilton Sila, p. 258.

O livro *Memória da arte em MS*, do qual faz parte o subtítulo “Ilton Sila”, não contém informações específicas a respeito dos autores que escreveram as distintas seções.

<sup>14</sup> NOLASCO. *Arte, Cultura e Literatura em Mato Grosso do Sul*, p.159.

Na década de 1970 o sucesso das esculturas da artista foi utilizado para suprir a necessidade do novo estado, de construir uma identidade sul-mato-grossense, delimitando assim suas fronteiras culturais. Aliado ao projeto político, a romantização da imagem do sujeito indígena, tanto na literatura, quanto nas artes plásticas, pode ser observado nas obras e no discurso de legitimação dos críticos de arte, dos políticos regionais e reproduzidos também pela elite econômica.

Conceição Freitas da Silva foi a primeira escultora do então Mato Grosso a ser reconhecida nacionalmente por críticos como Roberto Pontual<sup>15</sup> e Walmir Ayala<sup>16</sup>, tornando-se assim Conceição dos Bugres. Em uma entrevista concedida em 1992, Ilton fala sobre a vida, a obra e as funções que mãe Conceição desempenhava dentro da comunidade a qual pertenciam:

Minha mãe todos conhecem como Conceição dos Bugres, mas penso que o mais importante é Conceição como minha mãe. Muito amorosa, rígida na educação dos filhos para aquilo, que é ser honesto, ser uma pessoa direita. Tinha muita fé em Deus, muita crença nos santos. Rezava todos os dias, fazia esculturas. Era uma mulher de fibra, trabalhadora [...]. Uma operária. Antes de começar a fazer arte, lavava roupas, fazia crochê, trabalhava no campo, cortava e vendia lenha [...]. Conceição foi assim [...]. Minha mãe era uma pessoa mística e costumava dar conselhos e benzer as pessoas, além de benzer os filhos todos os dias. [...] morreu pobre, vendia muito barato seus bugrinhos, como se não tivesse consciência do valor de sua obra.<sup>17</sup>

A fase “Mitos e cores” tem como protagonista a figura feminina da mulher benzedeira que cuidava das crianças, que fazia os partos, essas mulheres eram

---

<sup>15</sup> Poeta e crítico de arte, Roberto Gonçalves Pontual nasceu no Recife, em 1939. Na década de 1960, foi diretor da Divisão de Educação Extra-Escolar do Ministério da Educação e Cultura. Entre 1973-76, foi diretor do setor de cursos e do departamento de exposições do Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro. De 1974 a 1980, escreveu a coluna de artes plásticas do *Jornal do Brasil*, RJ.

<sup>16</sup> Walmir Ayala (Porto Alegre RS, 1933 - Rio de Janeiro RJ, 1991) formou-se em Filosofia na PUC/RS em 1954. Entre 1959 e 1965 colaborou, como crítico de teatro, em diversos periódicos, entre eles o *Jornal de Letras* e a revista *Leitura*. De 1961 a 1993 publicou livros de literatura infantil e de ficção. Em 1967 organizou, com Manuel Bandeira, a *Antologia de Poetas Brasileiros*. Ainda em 1967, recebeu o prêmio de Poesia, concedido pela Fundação do Distrito Federal Protesto Contra a Censura, pelo livro *Cantata*. Foi colaborador do *Jornal do Brasil*, entre 1968 e 1974, como crítico de artes plásticas.

<sup>17</sup> SÁ ROSA; MENEGAZZO; DUNCAN. *Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul*, p. 258.

encarregadas de passar a sabedoria e a mitologia de geração em geração, ocupando-se de manter vivos tradições e valores. Ilton pinta as histórias contadas pelas benzedoras, uma destas é sua mãe Conceição.

A vida da escultora pode ser utilizada como uma metáfora para a questão da não assimilação do indígena à sociedade ocidental. A artista vive por meio de uma lógica descolonial cujos valores se apresentam em conflito com a lógica da colonialidade, a qual todas as coisas tem seu valor em moeda. Nesse sentido a forma como a escultora vive e produz não se adequa ao moderno sistema colonial.

Só por meio de uma perspectiva descolonial, que compreende a arte como objeto de estudo e como forma de expressão das identidades, é perfeitamente concebível, diante da ótica da modernidade, o uso da estética para traduzir um conjunto de valores políticos, papel que Ilton desempenha dentro e fora de suas telas, as telas ladeadas por molduras entalhadas são o território livre do artista para recriar o modo de contestar e de manter vivas histórias soterradas pela brutalidade colonial.



Figura 03: Mitos e Cores 01  
Fonte: SILVA. Acervo pessoal do pintor

Com uma visão segura do papel da arte e do artista na sociedade, como agentes de transformações, em nenhum momento o artista se desvia de seu propósito. No entanto, ao invés de um resultado contestatório banal, Ilton dota seus quadros de um processo de singularização, traduzindo a banalidade em realidade brutal, outras vezes em estilizações quase líricas e, portanto, em estranhamento para o receptor.<sup>18</sup>

Esse receptor localizado no estado do Mato Grosso, posteriormente chamado de Mato Grosso do Sul, observa a produção local como primitiva, realizada por um sujeito subalterno que se coloca no caminho do progresso e do desenvolvimento. Tomo as palavras do Professor Marcos Bessa estudioso das artes sul mato-grossenses para pontuar o lugar do indígena nessa discussão acerca da subalternidade local e a estética bugresca em oposição a estética do centro.

Dessa ótica colocada, ambos – artistas, críticos e Estado – não gostariam de valer-se do índio enquanto artefato ilustrativo, já que nessa perspectiva uma “estética” bugresca, por exemplo, exporia o lado perverso dessa relação dicotômica – produção x mercado político x identidade – mantida por esses pares. Ou seja, uma estética que emergisse desse meio subalterno para pensar a prática desse meio é, tão somente, subalterna como o é aquele. Neste caso, a estética bugresca mostrará que essa relação se deu e continua se dando em Mato Grosso do Sul com sentidos de “interesses de classes, políticos, culturais, ou melhor, históricos, atravessados pelo poder, pelo discurso, pelas diferenças. Já que aos olhos do civilizado o índio resumia-se a um inculto, um selvático, um não cristão” como mostrado por Nolasco. A estética bugresca, diferente da estética do bugre, evidencia que o esforço do poder público pela manutenção das características bugres nas produções artísticas locais tem intenção política, econômica e burguesa.<sup>19</sup>

Esses povos considerados ‘outros’, bárbaros e selvagens eram explorados assim como o eram suas terras e por consequência sua imagem e identidade. O índio deveria ser assimilado pelos não índios, seu destino era ceder ou desaparecer por completo assim como seu modo de vida, já que era um obstáculo aos interesses da coroa portuguesa. O método utilizado para tal objetivo era uma sucessão de medidas que visavam abalar os alicerces que sustentavam sua existência, as palavras de Rita de

---

<sup>18</sup> ROSA. Ilton Silva, p. 257.

<sup>19</sup> BESSA-OLIVEIRA. *Paisagens biográficas pós-coloniais*, p. 13.

Cássia Limberti (2013), explicitam como foi executado esse processo `a serviço da colonização:

O processo de assimilação profetizado nos primeiros contatos ganhou forma no projeto de colonização: traçou-se um percurso de sentido para as diferenças, de modo a neutralizar os valores indígenas “inconvenientes”, atribuindo-lhes valor negativo para criar espaço e fertilidade `a inculcação dos valores do outro, obviamente considerados de valor positivo. Foram assim execradas a língua e a religião dos índios, pilares de sustentação e expressão de sua cultura e de todos os seus outros valores. Em decorrência disso, os silvícolas foram levados a crer ser inferiores, a crer não saber, a crer não poder fazer o que quer que não fosse da vontade dos não índios, a dever fazer o que fosse da vontade destes.<sup>20</sup>

No caso dos ameríndios foi criada também uma ideologia, instaurada uma mitologia negativa dessas organizações sociais autóctones, assim como foi um projeto de êxito da modernidade excluir todos os povos não brancos do globo. É em meio a esse cenário de exclusão que Ilton pinta seus mitos que carregam as marcas da estrangeiridade e possuem o signo da incompletude que o sujeito que cria e produz em condição de exceção, assim como Ilton, seus mitos estão atravessados pelas cores dessa condição limite a qual seu povo é submetido há mais de 500 anos.

Nas palavras do crítico fronteiriço pós-colonial Edgar Nolasco, pensar descolonialmente implica pensar a partir da exterioridade, mantendo uma posição oposta ao dentro x fora, centro x periferia ou até mesmo a partir da postulação salvífica e messiânica de que o discurso moderno erigido nos centros hegemônicos pode alcançar o sujeito que está fora e sua exterioridade.<sup>21</sup> Para melhor compreensão do que de fato consiste a modernidade, o crítico magistralmente cita uma passagem de Walter Mignolo acerca da sua visão sobre a prática da exclusão efetuada por uma narrativa construída com claro objetivo de se impor como verdade absoluta e incontestável.

<sup>20</sup> LIMBERTI. Existência indígena, p. 108.

<sup>21</sup> NOLASCO. Os condenados da fronteira, p. 42.

Percebam que a minha visão de modernidade não é definida como um período histórico do qual não podemos escapar, mas sim como uma narrativa (por exemplo, a cosmologia) de um período histórico escrito por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas. “Modernidade” era o termo no qual eles espalhavam a visão heróica e triunfante da história que eles estavam ajudando a construir. E aquela história era a história do capitalismo imperial (havia outros impérios que não eram capitalistas) e da modernidade/colonialidade (que é a cosmologia do moderno, imperial e dos impérios capitalistas da Espanha `a Inglaterra e dos Estados Unidos.<sup>22</sup>

De posse dessa visão a respeito da modernidade, de Mignolo e de Nolasco, trago para dialogar com os dois pensadores latinos o filósofo francês Derrida, o qual diz que: “Apesar de o passado permanecer inapropriável, é preciso fazer de tudo para apropriar-se dele.”<sup>23</sup>

Essa apropriação de que fala o filósofo pode ser relacionada com uma cultura, a cultura que veio como herança, ainda segundo seus postulados, não se trata apenas de aceitar essa herança escolhida, mas de escolher também mantê-la viva.

Os ameríndios sofreram com a colonização que visava dominá-los, esses povos viviam em harmonia com a natureza, mas foram considerados não-rationais pela perspectiva da modernidade como explicita Mignolo quando aborda a relação entre conhecimento e localização geográfica:

A construção da ideia de modernidade ligada à expansão europeia, tal como forjada pelos intelectuais europeus, foi suficientemente poderosa para durar quase quinhentos anos. Os discursos e teorias pós-coloniais começaram a questionar efetivamente essa hegemonia, um desafio impensável (e talvez inesperado) para aqueles que construíram e presumiram a ideia da modernidade como um período histórico e implicitamente como o lócus de enunciação – um lócus que, em nome da racionalidade, da ciência e da filosofia, afirmava sua própria superioridade sobre outras formas de racionalidade ou sobre o que, na perspectiva da razão moderna, era não-rationais.<sup>24</sup>

A descoberta de novos mundos pela Europa foi um dos grandes marcos da modernidade, por meio das grandes navegações na bagagem levavam também a

<sup>22</sup> MIGNOLO *apud* NOLASCO. Os condenados da fronteira, p. 40.

<sup>23</sup> DERRIDA; ROUDINESCO. De que amanhã: diálogo, p. 12.

<sup>24</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.167.

filosofia, a ciência, a razão, todo o pensamento elaborado pelos intelectuais europeus em nome da racionalidade a qual colocava o pensamento eurocentrado como a única forma de pensar, afirmando e difundindo a superioridade de uma cultura sob todas as outras. A modernidade é por assim dizer uma linha que separa o mundo em como ele era antes, de como ficou depois do colonialismo.

Dentro da perspectiva da modernidade, esse sujeito indígena, fronteiriço e marginalizado, não pertence, não se identifica, acha-se disperso. “Não pertence” porque está à margem, está/é excluído. Os ameríndios encontram-se espalhados pela América do Sul, transmutados de selvagens em pobres, bárbaros, incapazes de pensar, produzir e de teorizar à respeito de sua própria condição e vivência. Como se para tal fosse preciso assumir os modos de vida homogeneizadores empreendidos pela colonialidade do poder. Ligados por uma cadeia de perdas traumáticas, os que detinham o poder político e intelectual, impuseram aos povos indígenas uma série de lutos e perdas irreparáveis.

Em todas as histórias, telas, entalhes e toda sorte de acontecimentos que foram atingindo os indígenas o que mais me encanta é o modo suas identidades permanecem indissociáveis, não só a mim, mas a vários autores e intelectuais que se debruçaram procurando entender e manter vivas as culturas e as histórias silenciadas pela colonialidade do poder e outros tantos que puderam partir para a ação efetivamente, trabalhando em órgãos de defesa como SPI e FUNAI, desempenhando um papel importante na luta em prol de uma sobrevivência digna a essa gente que em certa medida todos nós descendemos em alguma instância.

Na falta de palavras uso as de Darcy Ribeiro, que assim como eu é também encantado com a maneira de viver e de ser índio, resistindo eternamente:

Entre uns e outros há toda uma escala de indianidade. Em qualquer delas, porém, estamos diante de índios, como descendentes da gente que estava aqui antes de Colombo e de Cabral. Gente que, milagrosamente, permanece ela mesma, menos pelo seu modo de ser e de viver, que se alterou enormemente ao longo dos séculos, do que por um sentimento íntimo e indelével de sua própria identidade.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> DARCY. *Meus índios, minha gente*. p. 36.

### 1.3. PINTURAS SILENCIADAS PELA MODERNIDADE

[...]“Desenvolvimento” foi – como sabemos – na América do Sul e no Caribe, a palavra-chave da terceira onda dos planos globais do pós 2 Guerra Mundial, quando os EUA tomaram a liderança que era da Inglaterra e da França, e substituíram a missão de civilização dessas pela sua própria versão de modernização e desenvolvimento. Ficou aparente, lá pelo fim dos anos sessenta e início dos setenta – com a crise do Estado do Bem-estar (*Welfare State*) - , que “desenvolvimento” era um outro termo na retórica da modernidade para esconder a reorganização da lógica da colonialidade: as novas formas de controle e exploração do setor do mundo rotulado como Terceiro Mundo e países subdesenvolvidos. A matriz racial de poder é um mecanismo pelo qual não somente as pessoas, mas as línguas e as religiões, conhecimentos e regiões do planeta são racializados.

MIGNOLO. Desobediência epistêmica, p. 293.

Como crítica marginal, subalterna<sup>26</sup> e fronteira, construo meu discurso pontuando meu *bios* e o meu lócus de enunciação durante toda minha discussão e, localizando o artista e sua produção em um universo social próprio. Por entender que Ilton enquanto colore seus mitos, ele se sustenta em uma visão de mundo e uma ética que, sem descolar-se da sociedade contemporânea em que vive, funda-se em outros valores e princípios de onde a imaginação criadora retira sua força de uma poética e de uma estética que lhe são próprias:

A classificação e desqualificação de um gênero específico de obras e expressões artísticas como “populares” não se baseia em categorias estéticas. O que antes de tudo distingue o popular é seu lugar social de origem. Seus objetos procedem de um meio social politicamente colonizado e economicamente depauperado. Não é preciso recordar, por outro lado, que em nossa galáxia democrática a extrema pobreza e a marginalidade são categorias globalmente confinadas sob intransponíveis fronteiras étnicas. A arte popular não é branca. Tampouco cristã. Ou não é suficientemente cristã. Sua secreta relação com uma compreensão mística da natureza, com os cultos de deuses perseguidos e com comunidades economicamente espoliadas a associa, desde o começo do colonialismo ocidental, com a categoria inquisitorial, e mais tarde epistemológica, de superstição. Seu nulo valor mercantil é uma consequência de sua subvalorização artística e intelectual.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> O conceito de subalternidade desenvolvido por Mignolo.

<sup>27</sup> SUBIRATS *apud* MONTES. A herança do xamã, p.01.

Com base na citação, que dialoga com a proposta descolonial do intelectual argentino Walter Mignolo, compreendo que a imaginação do artista deva ser pensada em seus próprios termos de referência, deste modo desarquivo as histórias contadas pelo pintor indígena Ilton Silva, na série “Mitos e Cores”, histórias silenciadas pela modernidade, enterradas ainda com vida elas resistem. Nas telas do pintor a substância principal é o indivíduo.

A figura humana é o elemento que sintetiza a obra de Ilton Silva, abrindo para o espectador a possibilidade de questioná-la em sua natureza, valores e significados. Do trabalhador, que luta pelo direito à liberdade de pelo menos viver, à angústia do descaminho, Ilton desmascara a realidade, exigindo espaço e iluminação para revelá-la.<sup>28</sup>

Uma história desmascara outras e mais outras, o local é composto por uma diversidade de sujeitos vindos de todos os lugares, do centro e da margem, a fronteira-sul é habitada por povos em trânsito. O passado e o presente desses andariegos têm em comum a marca da exclusão. Vidas soterradas pelos projetos globais que se sobrepuseram a todas as demais histórias locais, especificamente em Mato Grosso do Sul, as histórias dos povos indígenas, consideradas subalternas e marginais esperam ainda para serem contadas.

---

<sup>28</sup> ROSA. Ilton Silva, p. 257.



Figura 03: Trabalhador da Terra  
Fonte: SILVA. Tela 02.

As primeiras telas do artista tinham como motivo a erva-mate, pois o pintor nunca deixou de celebrar os trabalhadores da terra, as paisagens, os pés de coqueiro, só mais tarde Ilton foi se interessando pelo sol, as estrelas, e a natureza que o rodeava. A fase “Mitos e Cores”, os personagens, de acordo com Silva “[...] foram inspirados nas mulheres da minha infância, são as benzedadeiras”.<sup>29</sup> Elas costumavam ficar no Barbaquá<sup>30</sup> onde Ilton e família trabalhavam quando moravam em Ponta-Porã, cidade situada na fronteira entre Brasil e Paraguai. “E por lá não havia médicos só aquelas

<sup>29</sup> SILVA. Entrevista para a *Revista Agente*, p.11.

<sup>30</sup> Lugar onde se seca a erva mate.

mulheres, que cuidavam das pessoas, faziam partos, eu nasci pelas mãos de uma daquelas mulheres”.<sup>31</sup>



Figura 04: Mitos e Cores 02  
Fonte: SILVA.

Cunhada em uma sociedade basicamente agrícola, a palavra cultura origina-se de colere: cultivar, habitar, criar e preservar. Na sociedade romana, o termo associava-se ao cuidado da terra, referindo-se ao trato do homem com a natureza. Atualmente múltiplos significados da palavra podem ser observados não só no pensamento acadêmico, como também na extensão de seu uso na linguagem cotidiana. Cultura se tornou substantivo plural.

Na fronteira-sul a diversidade de culturas das produções são ainda mais marginalizadas, conforme Mammi, quando este discute o erudito e o popular, citação da

---

<sup>31</sup> SILVA. Entrevista para a Revista Agente, p.12.

qual utilizo aqui para ilustrar a situação de periferia da margem ocupada pela produção que emerge da e sobre a fronteira, que:

Entre outras culturas, o caso do Brasil é bastante original e merece uma análise à parte. Em primeiro lugar, a produção de música popular brasileira não depende inteiramente do mercado internacional, centralizado nos Estados Unidos. Tem sua dinâmica interna, relativamente independente. Funciona, para usar um termo bastante desgastado, como um subimperialismo, ou seja, centraliza um leque diversificado de realidades regionais pelo filtro de alguns núcleos produtivos “fortes”: Rio, São Paulo, Salvador. Esses centros, porém, não são suficientemente fortes e articulados para garantir a sobrevivência de diferentes níveis culturais ao mesmo tempo. Além disso, a sociedade brasileira é por tradição bastante amorfa quanto à sua articulação em classes. Tudo isso faz com que essa centralização não crie uma estrutura hierárquica claramente definida, mas, ao contrário, multiplique as interferências.<sup>32</sup>

A sociedade brasileira é tradicionalmente desarticulada, nunca protagonizou as mudanças sociais, muito menos reivindicou seu protagonismo nas mais importantes transformações, isto ocorre desde a independência do país, declarada pelo príncipe regente, um caso único de monarquia latina. A exemplo da produção de Ilton, o pintor expos em alguns salões de arte no estado e fora dele, tendo maior reconhecimento quando suas obras viajaram para outros países. O caso do artista fronteiriço não é único a medida em que o Brasil possui todo um histórico que vem se repetindo desde sempre. Antes de ser celebrado em seu local de origem, obra e artista, é preciso obter o reconhecimento dos grandes centros do país e do mundo.

Saber o que acontece numa terra distante tem mais valor e utilidade que entrar em contato com as culturas e formas de pensar erigidas na fronteira ou nos países vizinhos. Nesse sentido os projetos globais aproximam o que está distante da nossa realidade e tiram o foco do que ocorre localmente, temos um sem número de informações sobre o Sudeste mas sabemos pouco ou quase nada sobre o que acontece em Mato Grosso, estado que faz parte da mesma região e possui uma vasta

---

<sup>32</sup> MAMMI. *Erudito e Popular*, p.189.

produção cultural que precisa passar pelo crivo dos núcleos produtivos considerados sólidos como: Rio, São Paulo e Salvador por exemplo.

Num país de território continental como o Brasil as produções alocadas nas regiões menos expressivas, pela questão geográfica, tem seu acesso e difusão dificultados a medida em que é preciso estar em um determinado lugar para ser visto e ouvido. O local de onde se pensa e produz impacta de maneira desigual os sujeitos que residem `a margem, já que estes tem que se deslocar para terem suas produções reconhecidas.

## **CAPÍTULO II – DESARQUIVANDO MEMÓRIAS E MITOS, NARRANDO AS CORES DA FRONTEIRA**

A pressuposição canônica do que a tradição estética reconhecia universalmente como arte deve hoje ser reformulada diante da pressão dos múltiplos conflitos de autoridade cultural (pós-colonialidade, subalternismo, feminismo, etc) que desobedecem as hierarquias absolutas do fundamento, do único e do verdadeiro para que o desqualificado durante séculos por hierarquias absolutas logrem finalmente impugnar seu imperialismo de valor e da qualidade desde planejamentos contra hegemônicos.

RICHARD *apud* BESSA-OLIVEIRA. *Paisagens biográficas pós-coloniais*, p. 10-11.

## 2.1. MITOS E MEMÓRIAS

A abertura de estradas de rodagem, a construção de hidrelétricas, a concessão de fortes subsídios econômicos a empresas e para quem quisesse explorar as riquezas existentes nessas áreas, assim como a introdução em massa da comunicação por meio televisivo e dos novos referenciais de consumo de eletrodomésticos e do modo de vida urbano, acarretaram profundas mudanças no comportamento, aumentaram a tensão frente às Reservas indígenas, que passaram cada vez mais a serem vistas como empecilhos para a plena realização do desenvolvimento econômico em bases modernas. Muitos indígenas tiveram de se deslocar, transferindo-se para outras áreas, ocasionando rupturas em sistemas comunitários estruturados há séculos. No entanto, a década de 1970 vem marcar um novo capítulo na luta e resistência indígenas.

GUERRA, As agruras do movimento identitário indígena Guarani Kaiowá, p. 122.

Não fosse o projeto moderno responsável por impor seus valores e desvalorizar povos e culturas milenares, considerados como 'outros', como bárbaros e selvagens, na epígrafe deste capítulo, fica explícito que a assimilação desses povos foi executada à serviço da colonização. O que pode ser lido em outras palavras e por meio de uma perspectiva que centrada nas ações utilizadas pelo Estado para impor as rupturas necessárias na estrutura das comunidades, processo necessário para que se colocasse em prática o projeto desenvolvimentista conforme as palavras de Guerra (2015) citada acima.

A estética eurocêntrica de base patriarcal e violenta, travestida de *missão civilizadora* se ocupou de trabalhar os valores indígenas de modo que esses servissem de forma conveniente à exploração colonial. Mas, para tanto, era preciso retirar seus valores, crenças e desmontar suas hierarquias para que estes se rendessem aos rígidos padrões ideológicos da igreja e da sociedade européia do século XVI.

Na esteira de Derrida, a medida em que compreendo que a memória se constrói a partir do passado lembrado, mas também da origem, no caso de Ilton e do Estado

do Mato Grosso do sul origem esta que se dá na região da fronteira, lócus no qual eu hoje desenvolvo minha pesquisa, em meio às memórias e histórias, apagadas e silenciadas, que deram lugar a uma série de narrativas, todas a partir de um mesmo ponto de vista.

Eu que nasci nos anos de chumbo, em meio à Ditadura Militar, só me dei conta dessa vivência depois, com o passar dos anos. Enquanto acesso as lembranças desse período ao voltar à origem e rever minha relação com o lócus onde nasci, entendo que a origem desse compromisso provém não só do lócus que partilho com o pintor mas, pode também ser entendido como uma herança; o meu compromisso foi por mim herdado.

Em meio à Ditadura Militar fui alfabetizada e me eduquei, só me dou conta desse fato hoje enquanto acesso as lembranças desse período. Da época me lembro apenas de alguns detalhes, flashes: o hino nacional cantado na escola antes do início das aulas, desfiles militares em datas comemorativas, a censura antes de cada programa de televisão e antes de cada festival de música, pronunciamentos de homens fardados que eram entrecortados por conversas veladas, quase sempre atrás das portas.

Lembrando-me, percebo o impacto do momento histórico teve impacto no meu cotidiano. De posse dessa percepção muitas lembranças que antes eram nebulosas hoje fazem sentido. A Ditadura Militar imprimiu à minha infância e parte da juventude algumas marcas, assim como parece ter feito nas telas e molduras do pintor indígena. Utilizando uma perspectiva particular Ilton interpreta em sua obra a parte da realidade que lhe cabe e afeta. Considerando que:

A memória é constituída de um sem-número de espectros, de fantasmas, de espíritos se assim quisermos, de fragmentos de sujeitos que atravessa(ra)m nossa existência e que vão constituindo arquivos, ora mais, ora menos

organizados, segundo a função que desempenha(ra)m na vida de cada um. Se misturam, se combinam, se confundem, constituem uma rede, fios emaranhados, cuja origem heterogênea e híbrida permanece, desconhecida, no inconsciente.<sup>33</sup>

É por meio de lembranças que construo e desconstruo meu arquivo, guardado em um depósito nebuloso. Ao remexer no passado acordo e provoço fantasmas. É nesse desarquivar que surgem dúvidas e interpretações outras acerca de questões que antes me pareciam naturais e óbvias. Esses acontecimentos guardados na memória me auxiliam a compreender não só o passado, mas me situar no presente, demarcar meu posicionamento `a medida em que o projeto trata não apenas das minhas memórias, a medida em que eu construo passados, desarquivo a mim mesma, ao estado do Mato Grosso do Sul e `as telas do artista marginal Ilton Silva.



Figure 05: Mitos e Cores 03  
Fonte: SILVA.

---

<sup>33</sup> CORACINI. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida, p. 129.

O arquivo da década de 1970, o qual utilizo para situar no tempo minha pesquisa, metaforicamente organizados em uma pasta dentro de um arquivo maior, enquanto remexo esses guardados, encontro as telas do pintor e por meio delas toda uma série de acontecimentos me vêm `a mente: suas cores despertam momentos por mim esquecidos, reprimidos.

As palavras de Derrida, citadas por Coracini, me possibilitam no presente compreender o passado, por que esse arquivo foi esquecido, ou melhor, por que essas memórias se encontravam até então desorganizadas, inconscientemente reprimidas. As marcas que se inscrevem no meu arquivo pessoal estão também impressas nas telas e molduras da fase “Mitos e cores” . O pintor entalha as molduras extrapolando o campo pictórico e invadindo a madeira com espectros das entidades que representavam a força criadora e protetora da natureza, que hoje encontram-se limitadas `as pinceladas e entalhes na obra do pintor.

As benzedeadas, figuras centrais da fase produzida em 1970, em certa medida são histórias censuradas, mensagens cifradas do apagamento das tradições de um povo que tem na terra seu maior valor, a terra como casa, a falta da terra, embaralhou o arquivo indígena. Em *Mal de Arquivo* (1995) o filósofo francês aborda a questão da repressão e de arquivamento utilizando a obra de Freud como perspectiva `a medida em que:

A psicanálise – que Derrida retoma, em *Mal de Arquivo*, como modelo para tornar compreensível o método do arquivo – fala, com razão, de estocagem das impressões, de cifragem de inscrições no inconsciente, mas também de censura, de recalçamento, de repressão, de tensões, contradições, aporias – insolúveis, constitutivas, indelévels. Marcas que se inscrevem no corpo próprio, por vezes de modo explícito, através de um corte, de uma circuncisão, no caso

dos judeus, nas roupas, na alimentação, no corpo. Incisão que é sempre memória.<sup>34</sup>

As marcas as quais a psicanálise considera como indelévels, conforme a citação acima, imprimem aos corpos dos sujeitos implicados na minha pesquisa diferentes marcas. Eu mulher, neta de imigrantes sírios, acesso o arquivo dos anos de chumbo e repressão de uma ótica particular. Ilton, membro de uma comunidade marginalizada desde a colonização do continente latino, nas suas cores revelam as tensões provocadas pelo genocídio do seu povo e pela repressão das tradições e do modo de vida de sua gente. O arquivo do recém criado estado de Mato Grosso do Sul projeto de lei do General Ernesto Geisel quando este governou o país, demarca o lócus em que esses arquivos estão armazenados.

Como acesso os arquivos de Ilton, de Mato Grosso do Sul, não apenas o meu arquivo pessoal, é preciso pontuar as diferenças e exercitar a alteridade dentro da minha pesquisa e, deste modo, contar as histórias que foram silenciadas e aguardam por serem contadas. Como nas palavras de Achugar:

[...] Situar e filiar o outro possibilita estabelecer o posicionamento de quem fala, possibilita projetar ou inventar memórias, possibilita construir passados ou apagar histórias. (...) Isto é, parece ser necessário recordar que não é suficiente ser o Outro, mas é necessário demarcar o seu posicionamento.<sup>35</sup>

Em virtude da necessidade de demarcar meu posicionamento, conforme apontado por Achugar, é que assinalo as diferenças e aproximações dos que habitam o lócus fronteiro. De volta ao meu lócus de origem, de certa forma o Estado já não é o mesmo, assim como eu não sou a mesma, com o passar dos anos reorganizar e rever esses acontecimentos é uma escolha minha e se faz necessário para que uma história outra seja contada: “A história, como vimos há pouco, não é sempre racional; e

<sup>34</sup> CORACINI. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida, p. 131.

<sup>35</sup> ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 32.

raramente previsível. O futuro, apesar das aparências, está sempre em aberto. A tarefa do historiador, felizmente, consiste em tentar compreender o passado”.<sup>36</sup>

Em busca desse entendimento acerca dos fatos ocorridos no passado, reenceno e desarquivo eventos que parecem ter influenciado a produção das telas da fase “Mitos e cores” de Ilton Silva. Os mitos do artista coloriam as paredes das casas grandes, seus mitos foram apropriados pelo projeto político homogeneizador, implementado pela modernidade e compartilhado pelos militares no poder.

Esse lócus fronteiriço, composto por uma diversidade de etnias e nacionalidades, característica das zonas de fronteira, precisava de uma imagem que representasse essa identidade híbrida. As forças políticas militares buscavam aglutinar esses indivíduos heterogêneos por meio da arte. As telas de Ilton, bem como as esculturas de sua mãe Conceição, foram utilizadas para simular uma convivência cordial entre os povos indígenas, reais donos dessas terras que convencionaram chamar de Mato Grosso do Sul e as demais nacionalidades que vieram em ciclos migratórios diferentes para o país.

Enquanto o sangue do povo indígena escorria pelo cerrado, as telas de Ilton Silva eram celebradas pelos senhores de terra, as esculturas de sua mãe eram internacionalmente conhecidas, mas ambos, mãe e filho, não frequentavam os salões em que suas obras estavam a decorar. Ao desarquivar esse período, reconheço em Ilton, Conceição e em mim o mal de arquivo ao qual se refere Derrida (1995):

A perturbação do arquivo deriva do mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo [...] escutando o idioma francês e nele, o atributo “en mal de”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É

---

<sup>36</sup> DERRIDA. *Mal de Arquivo*, p. 90.

não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde.<sup>37</sup>

O período que compreende a Ditadura Militar sempre ocupou no meu imaginário um lugar obscuro, nebuloso, mesmo sendo ainda menina durante o regime já havia escolhido de que lado me posicionar. As injustiças e o silenciamento imposto pelos ditadores me inquietam ainda hoje, quase arrisco a dizer que me assombram. O mal personificado me causa essa inquietação, esse desassossego. A mais remota possibilidade do país cair em mãos opressoras é uma constante nos dias atuais.

O arquivo da Ditadura Militar, o arquivo da divisão do estado, os “Mitos e cores” indígenas são todos partes das minhas memórias do período compostas por um cem número de espectros, fragmentos usados para novamente arquivar o passado. Nas palavras de Derrida, arquivar, lembrar, reproduzir e reimprimir é indissociável:

E notemos de passagem um paradoxo decisivo sobre o qual não teremos tempo de nos deter, mas que condiciona sem dúvida toda esta proposta: se não há arquivo sem consignação em algum lugar exterior que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão, então lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição é, segundo Freud, indissociável da pulsão de morte.<sup>38</sup>

Na esteira de Freud e de Derrida, ambos, Ilton, Conceição e eu, sofremos, cada um a sua maneira, desse mal de arquivo, dado que se repetem traços, acontecimentos, cores, impressões e entalhes. Repetindo seus mitos Ilton os mantém vivos, Conceição produz seus bugrinhos em série, e eu, retomo novamente o período em que os militares por meio de um golpe fecharam o Congresso Nacional e governaram o Brasil por 21 anos.

Deste momento político em diante, as cores, as formas e os mitos do pintor encenam as histórias vividas por sua gente quando ainda trabalhavam as folhas de

<sup>37</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 118-119.

<sup>38</sup> DERRIDA. *Mal de Arquivo*, p. 22.

mate no Barbaquá na cidade de Ponta Porã, histórias que ele herdou e se encarregou de manter vivas. Essa pulsão a qual se refere Freud não pode ser apagada das telas de Ilton, nem dos bugres esculpidos por Conceição, essa pulsão está impressa também na minha pesquisa.

Ilton e eu não somos partes da mesma etnia, não partilhamos dos mesmos mitos, mas suas cores sempre estiveram presentes quando eu remexia meus guardados, minhas lembranças, suas telas sempre estiveram presente na casa dos meus pais, posteriormente na minha casa. Para além da convivência com as telas do pintor, sua gente, seus mitos, as benzedeadas são partes também das minhas memórias, coloriram sonhos e desses sonhos essa relação de amizade foi se construindo. Derrida em seu livro *Políticas da Amizade* (2003) se detém na questão da amizade que vai além quando:

Sonhamos, nós, com uma amizade que se eleva para além desta proximidade do duplo congênere. Para além do parentesco, tanto do mais como do menos natural, quando ele deixa a sua assinatura, desde a origem, tanto no nome como no duplo espelho de um tal par. Perguntemo-nos então o que seria a política de um tal “para além da fraternidade”.

Nesse sentido, eu que não sou índia, sou mulher, branca, descendente de sírios, não possuo terras, nasci aqui quando este ainda era o Mato Grosso, respeito e compreendo o valor da terra, da terra como casa, da terra como vida, que desde pequena cantava os versos escritos por Rita Lee<sup>39</sup>; uma mulher não índia que compreendia o ser indígena, situada distante da fronteira romantizava o modo de vida desses povos, como se pode verificar na letra da música:

Se Deus quiser, um dia eu quero ser índio/ Viver pelado, pintado de verde num eterno domingo/ Ser um bicho preguiça e espantar turista/ E tomar banho de sol, banho de sol, banho de sol/ Se Deus quiser um dia acabo voando/ Tão

---

<sup>39</sup> Rita Lee, cantora e compositora brasileira.

banal, assim como um pardal, meio de contrabando/ Desviar de estilingue, deixar que me xinguem/ E tomar banho de sol, banho de sol, banho de sol.<sup>40</sup>

Utilizo a narrativa pictográfica do pintor ameríndio como elemento do processo de apropriação cultural para forjar a identidade fronteiriça. Para tanto exerço minha posição de crítica fronteiriça, no sentido em que compreendo que escrevo uma forma contemporânea de autobiografia, baseando me no entender de Souza quando esta diz, que: o sujeito escreve sua vida quando pensa estar narrando suas leituras.

De posse desse entendimento é que afirmo desde o início que minha pesquisa está diretamente relacionada a questões de ordem afetiva. Desde a escolha das obras pertencentes a uma fase, produzidas por um artista marginalizado pelo projeto da modernidade ao qual o continente foi submetido e, cuja obra foi pautada por uma estética vinda do exterior que considera o artista um sujeito incapaz de produzir conhecimento.

Por esta ótica observo que os estudos comparados abriram a possibilidade para debater e repensar as convergências e divergências instauradas em torno da diversidade cultural que caracteriza o lócus sul-mato-grossense. Com o objetivo afastar o conceito de cultura híbrida que decaia sobre o estado fronteiriço antes mesmo de sua divisão em 1977;

As estratégias geopolíticas preocupavam integrar o Mato Grosso `a Nação, por meio da ocupação, povoamento e do desenvolvimento regional e pela neutralização da influência estrangeira através da construção de um imaginário a fim de forjar sentimentos e laços de identificação com o Brasil.<sup>41</sup>

Essa estratégia de homogeneizar por meio de decretos e ações camuflados de missão “agregadora” se provou ineficaz. No caso dos ameríndios esse processo

---

<sup>40</sup> LEE. Baila conmigo, s. p.

<sup>41</sup> MARIN. Hibridismo Cultural na Fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia, p. 333.

reforçou a instauração de uma mitologia negativa que os responsabilizava pelo atraso a qual a nação estava condenada. Criar um inimigo em comum para os estrangeiros migraram para o estado em busca de prosperidade se mostrou acertada. Para tanto,

Reforçava-se a condição de “nação” subalterna ancestralmente delegada aos povos indígenas. Assim, a imagem negativa que a sociedade brasileira construiu do índio não só exacerba o preconceito entre os povos em relação às suas culturas, como também [...] desconstrói o enredo da História que se construiu à revelia de todos do Brasil.<sup>42</sup>

A exclusão a que foram relegados os povos não brancos do globo é parte do projeto de êxito da modernidade. É em meio a esse cenário de exclusão e de acirramento dos preconceitos que Ilton pinta a fase “Mitos e Cores”, nesse momento:

O estado do Mato Grosso do Sul, a presença dos migrantes (paulistas, mineiros, paranaenses, gaúchos, desde a década de 70, principalmente) despertou um sentimento de fragilidade perante os valores tradicionais autoritários. Esta segurança, este medo, esta angústia manifestam-se, dentre outras formas, na retomada do preconceito contra nós os índios “**gentilmente**” nos chamam de **bugre**, recriando uma figura como bode expiatório para tudo o que é tido como negativo, indesejável e condenável. Os significados de **herege e sodomita** desqualificação absoluta; as significações de **infiel e traiçoeiro** somadas às modernas práticas econômicas e políticas da modernidade, encontram-se os pares **preguiçoso-vagabundo e estrangeiro-inteiramente outro**. As significações devidas a uma matriz biológica (**deficiente-incapaz e violento-desordeiro**) também estão presentes no imaginário sobre nós índios “**carinhosamente**” chamados **bugres** na sociedade sul-mato-grossense não sendo diferente noutras regiões do País (grifos nossos).<sup>43</sup>

Freud e a psicanálise abriram na existência humana uma ferida ao anunciar que o eu não é senhor da própria casa. Os povos indígenas muito antes da descoberta do inconsciente, mais precisamente desde a chegada dos europeus esses povos não são mais donos de sua casa, a terra. Em luta permanente pelo reconhecimento de seus direitos sem se deixar exterminar apesar de lutarem em situação de desigualdade tecnológica com os invasores há mais de 500 anos, ainda assim são considerados

<sup>42</sup> GUERRA. *Povos indígenas*, p.28.

<sup>43</sup> GUERRA. *Povos indígenas*, p.28. (Grifos da autora).

irracionais e constantemente desqualificados por meio do discurso hegemônico que se utiliza de:

[...] termos e adjetivos que qualificam (ou desqualificam) o substantivo índio, a saber: “herege e sodomita”, “infiel e traiçoeiro”, “preguiçoso-vagabundo e estrangeiro-inteiramente outro”. “deficiente-incapaz e violento-desordeiro”. A partir dessa imagem negativa, o termo “bugre”, como sinônimo de índio, “figura como bode expiatório para tudo o que é tido como negativo, indesejável e condenável”. Foi assim que agiu contra os povos marginalizados, subalternos latino-americanos, todo um projeto moderno aqui implantado `a revelia das culturas locais. Esse plano político hegemônico, visando ao desenvolvimento econômico a qualquer custo e de base imperialista, logo excludente e dualista, quer seja no Brasil, na América Latina, ou no Estado de Mato Grosso do Sul, carrega a “confusão elaborada” entre os termos “bugres” e “índios”. Com o reforço do poder do Estado-Nação, temos, assim, aqueles que seriam os párias dessa sociedade, que trazem a insígnia de “infidelidade moral”, os fora da lei, “preguiçosos-vagabundos”, “deficientes incapazes”, “violentos vagabundos”.<sup>44</sup>

Dentro da perspectiva da modernidade, esse sujeito indígena, fronteiriço e marginalizado, se encontra “disperso entre os povos”, “está fora de” não pertence, não se identifica, como explica Arfuch (data), “não pertence” está `a margem, é excluído. Diluídos e transmutados de selvagens em pobres, incapazes de pensar, produzir e de teorizar `a respeito de sua própria condição e vivência, consequência da condição de exclusão a qual foram colocados pela modernidade.

Esses povos continuaram a existir, resistindo. Sob a condição de assumir os modos de vida homogeneizadores empreendidos pela colonialidade do poder, o que era impensável a princípio, em virtude de que isso implicava viver sob uma construção totalmente oposta `as suas tradições. Conforme aponta o então antropólogo Darcy Ribeiro em visita aldeias da região;

Entre uns e outros há toda uma escala de indianidade. Em qualquer delas, porém, estamos diante de índios, como descendentes da gente que estava aqui antes de Colombo e de Cabral. Gente que, milagrosamente, permanece ela mesma, menos pelo seu modo de ser e de viver, que se alterou enormemente ao longo dos séculos, do que por um sentimento íntimo e indelével de sua

---

<sup>44</sup> GUERRA. *Povos indígenas*, p. 29.

própria identidade. Posso falar com saber de experiência própria e vivida de muitas dessas indianidades prístinas ou corrompidas.<sup>45</sup>

Ligados por uma cadeia de perdas traumáticas, os povos indígenas foram submetidos a uma série de lutos e perdas que vêm sendo herdadas por seus descendentes. Essa transmissão implica nela mesma a impossibilidade de uma continuidade e da imposição de conteúdos. Sua força reside de maneira assombrosamente indireta em sua verdade histórica – relação singular que cada cultura e/ou sujeito é chamada a viver em relação à herança recebida das civilizações/gerações anteriores.<sup>46</sup> A crítica biográfica, a estética descolonial e os escritos de Freud, postulam que ao separar o autor/artista, deixamos de considerar lócus e *bios* e assim esvaziamos de sentido relações que detêm toda uma gama de singularidades e sensibilidades que apontam para uma perspectiva de sujeito que é único e irrepetível.

Na produção artística contemporânea, o professor Marcos Bessa ressalta que desconsiderar vida e obra seria como continuar priorizando uma história já escrita, quando o objetivo da nossa época é pensar considerando também os sujeitos da obra. Citando a psicanalista francesa de origem romena, Bessa, aprofunda a discussão acerca da possibilidade de uma crítica outra que considera a obra como arquivo.

Nesse sentido, está reforçado na leitura de Roudinesco um arquivo narcísico, um arquivo como registro para a posteridade. De certa forma, a produção artística contemporânea nos seus processos não quer reforçar esse arquivo que prioriza a simples relação com uma história já escrita. Melhor para nossa época é pensar em possibilidades críticas outras, por exemplo, que priorizem, de certa forma, os sujeitos da obra. Apesar de o entendimento que o termo/tempo de arquivo sempre detém a conotação de história de algo ou um alguém, a intenção da produção contemporânea nos seus processos é

---

<sup>45</sup> RIBEIRO. *Meus índios, minha gente*. p. 36.

<sup>46</sup> FREUD. *Totem e Tabu*, p. 37.

revigorar a existência de “vida” dos sujeitos/indivíduos, ao exumar “o” sujeito ou uma espécie de arquivo com a obra.<sup>47</sup>

Nessa medida Ilton constrói seus Mitos e Cores por meio de lembranças, situadas na infância, quando no *Barbaquá*, onde as mulheres, as benzedeiros, tratavam das folhas da erva mate, na cidade de Ponta Porã localizada na zona *fronteriza* do estado. Seus Mitos são memórias da infância, reeditadas, revividas, coloridas como forma de mantê-las vivas. Construindo e desconstruindo exaustivamente as benzedeiros, o artista mantém vivas as mulheres que de todos cuidavam, mulheres que na falta de médicos, benziam, faziam os partos, educavam os seus filhos e os filhos de todos. Em meio a todas essas funções elas eram ainda encarregadas de transmitir oralmente as histórias e o conhecimento do seu povo, enquanto trabalhavam as folhas de mate.

Por essa lógica, organizo o espaço biográfico e as diversas narrativas de vida que compõem o amplo cenário cultural em que estão inscritas as obras de Ilton, as quais leio como uma narrativa outra, que congrega diversas memórias, individuais e coletivas. Seus mitos extrapolam as formas de registro tradicionais, Ilton desarquiva suas memórias através da pintura, coloridas com tons fortes e quentes, os matizes do serrado sul-mato-grossense como que:

Para outorgar sentido `a experiência, `a vivência fragmentária e caótica da identidade. Aparentemente, o espaço biográfico é infinitamente amplo; é, portanto, o lugar onde congregam diversas memórias individuais e coletivas, relatadas de formas tão diversas que extrapolam todos os limites do que pode abarcar a literatura, bem como outros campos do saber. São narrativas de vida em circulação nos mais variados gêneros, nas quais se percebem tanto a intertextualidade como a interdiscursividade, em praticamente todas as formas de registro, que ajudam a caracterizar o (amplo) cenário cultural do qual são oriundas.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> BESSA-OLIVEIRA. Foucault e o “cachimbo” da arte!, p.146.

<sup>48</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 176.

Ilton, membro de uma comunidade que teve que se adaptar `a modernidade como única forma de sobrevivência, pode ser compreendido como um sujeito duplo, fragmentado, híbrido. Essa característica é partilhada por outros sujeitos que também tiveram suas identidades fragmentadas pela migração, obrigados a assimilar novas culturas e costumes em prol da sobrevivência. Nas palavras de Stuart Hall acerca da identidade na pós-modernidade, é possível compreender o que ocorre com os sujeitos frente `a modernidade:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu [...] As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades “tradicionais” e as “modernas”.<sup>49</sup>

Os membros das sociedades “tradicionais” a exemplo do pintor indígena Ilton Silva, tiveram que se adaptar aos costumes e ao modo de vida dos europeus que colonizaram o continente. As identidades desses sujeitos foram postas em cheque, e a força das suas tradições é o que os mantém vivos durante todo esse tempo em que suas vidas são ceifadas em nome do progresso e dos lucros dos mesmos impérios que continuam a dominar o planeta.

Nesse sentido, Derrida quando define a vida, o ser-em-vida, como que amarrado a uma tensão interna causada pela própria herança, me faz pensar nessa identidade bipartida, esse sujeito cuja herança se assemelha a uma eleição, uma seleção ou uma decisão ao mesmo tempo em que ele é escolhido por essa mesma herança.

Assim como a crítica biográfica permite ao crítico escolher, eleger e tomar decisões, considerando que esse crítico é ao mesmo tempo escolhido pelo outro, numa

---

<sup>49</sup> HALL. *A identidade cultural da pós-modernidade*, p.14.

via de mão dupla, eu escolhi os mitos de Ilton. Ao herdar suas telas eu poderia ter escolhido guarda-las, arquivá-las, em lugar de ler em suas cores essa história que espera ainda por ser contada.

Eu fui escolhida pela mitologia do artista assim como fui levada por acontecimentos alheios a minha vontade a estar aqui, no lócus fronteiro, há muito abandonado, de onde empreendo minha pesquisa, oportunizada pela minha participação no grupo de estudos fronteiriços, sob a orientação do professor Nolasco, cujo grupo de estudos visa recuperar as paisagens fronteiriças por meio da opção descolonial proposta por Mignolo.

Na esteira das proposições do filósofo Jacques Derrida, des/construir a vida de alguém, tratar dessa vida demoradamente, viver essa vida, não deixa de ser uma declaração amorosa do crítico, onde se inscreve uma admiração, uma dívida impagável, um reconhecimento.<sup>50</sup>

As lembranças retiradas dos arquivos da memória do artista enquanto menino, em meio à comunidade a qual pertencia, são, como quer Derrida, fantasmas, fragmentos que por meio deles o pintor colore e escreve uma narrativa cosmológica da sua gente. Recriando seus mitos o pintor revisita e mantém vivas suas memórias, delas fazem parte as benzedeadas, sua mãe Conceição que também era benzedeadada e que se alterna entre o lugar de narradora e de protagonista na narrativa do filho.

O artista fala de si e fala dos outros, sua narrativa é particular mas nela está contida a narrativa coletiva, uma se alimenta da outra, uma não existe sem a outra. Como parte de uma cultura percorremos um caminho que se inicia quando somos educados dentro de um grupo para que posteriormente sejam transmitidos os

---

<sup>50</sup> NOLASCO. Políticas da crítica biográfica. p. 38.

ensinamentos para as próximas gerações, desta forma a cultura continua operando mesmo quando não estivermos presentes, justamente:

Por sermos finitos, estamos condenados, obrigados a herdar, a falar do outro, isto é, tratar discursivamente daquilo que independe de viver ou morrer. Nesse sentido o campo compósito da sobrevivência prepara terreno para o discurso da crítica biográfica, enquanto uma responsabilidade designada a falar, ou responder pelo outro, inscrever-se como herança, antes mesmo de se ver como responsável por uma herança.<sup>51</sup>

Os mitos do pintor ainda são encenados em sua produção artística, as benzedoras continuam vivas em sua obra. Independente da condição em que se encontra o trabalho do artista, as telas que herdei encenam a cosmologia de um povo. Que fora transmitido pelas benzedoras para um Ilton ainda menino, esses mitos adquirem cores e vida pelas mãos de um Ilton adulto.

Como herdeira de uma série de cientistas sociais e políticos com os quais tive contato na graduação, e que hoje ainda me impulsionam a contestar e não tomar como verdades absolutas as retóricas vindas de longe, carrego um arquivo que tem como intuito diminuir e enquadrar em categorias eurocentradas grupos inteiros de indivíduos como que para limitar esses grupos das possibilidades de discurso, teórico ou não.

Minha pesquisa acadêmica foi se delineando durante a pós-graduação enquanto buscava uma orientação que me proporcionasse continuar o percurso iniciado nas ciências sociais, onde herdei o meu interesse acerca das representações artísticas dos sujeitos. Sujeitos que por meio de uma mirada estrábica criam um universo novo e ampliado, paralelo à realidade concreta, academicista, e que se propõe homogeneizadora. A medida em que a arte não pertence a ordem do real, ela é interpretação da realidade.

---

<sup>51</sup> NOLASCO. Políticas da crítica biográfica, p. 38.

Minha proposta é empreender uma crítica `a partir da fronteira por meio de uma visada subalterna, a mesma proposta pelo crítico argentino Walter Mignolo, que me convoca a falar a partir daqui, onde o lócus *fronterizo* atravessa os sujeitos subalternizados, no caso o artista Ilton Silva e eu, pesquisadora orientada pelo crítico Edgar Nolasco que reivindica a legitimidade da ‘localização filosófica’ como forma de desmistificar a imagem selvagem dos que aqui da fronteira sul se dispõem a pensar. Para tanto o crítico *fronterizo* propõe desencobrir a imagem do selvagem, do incapaz e dependente, imposta pela herança colonial:

A categoria geostórica subalterna tem por função epistemológica “deslocar do Primeiro para o Terceiro Mundo o lócus da enunciação teórica, reivindicando a legitimidade da ‘localização filosófica’, reivindicar direitos críticos e filosóficos não é reforçar um pensamento dual, e sim desencobrir a imagem selvagem e bárbara, sem capacidade de pensar, sem sensibilidade, eternamente dependente, imposta e sustentada pela herança colonial que sempre viu a fronteira-Sul e os trópicos como resto do mundo. A questão que se impõe aqui nessa discussão não é a de inverter os papéis e lugares, e cair numa inversão de valores e de poder acrítica por excelência.<sup>52</sup>

Esse exercício de deslocamento a que se refere Nolasco, pressupõem um retorno à origem que no meu caso se deu de forma concreta quando retorno ao estado de Mato Grosso do Sul. O retorno ao lócus de origem me permitiu abrir o caminho para acessar as minhas memórias. Falar dessas lembranças e acontecimentos acordam um sem número de sentimentos que experimentei quando parti deixando a casa dos meus pais e a fronteira em busca de mais, sem nem saber o que era esse mais que eu tanto desejava, eu só sabia que algo me faltava.

Tanto a produção artística como a literária apontam para o que falta no mundo, que é sempre o que falta também em nós, revelando onde não há o suficiente. Nessas lembranças que desarquivo encontram-se situações que reorganizo e compartimento,

---

<sup>52</sup>NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 140.

de certa forma inicio um outro arquivo. Tudo que leio e escrevo hoje, mesmo as lembranças, nada vem tão puro; a vivencia dos anos que se seguiram contaminaram toda a minha existência prévia.

O sentido mais comum de memória e, por extensão, de arquivo, é, como sabemos, de retorno à origem, ao passado, o que nos remete ao desejo de completude, de totalização, de controle de si e do outro, de tudo enfim.<sup>53</sup> Controlando a vivencia controlamos o outro, e tudo que o cerca e compõem.

No conceito de arquivo eu reconheço uma semelhança com o fazer arqueológico, um fazer que se ocupa de escavar o passado como forma de aprender o presente: a raiz do termo arquivo - arcaico e arqueológico, lembrança ou escavação. Por meio dessa aproximação é possível compreender que a nossa cultura está introjetada. “[...] a condição e as fronteiras internacionais fazem um distanciamento de Mato Grosso do Sul com o nacionalismo, aproximando-o de um complexo jogo entre memória e história alheias e memórias e histórias locais específicas.”

A partir dessa compreensão reconhecer que quando imersos nela, na nossa cultura, não é possível percebê-la e muitos menos entender seu funcionamento. É preciso uma boa distância para que possamos ver de forma mais ampla a organização que nos rege.

Posso nesse sentido falar da minha vivência, quando me afastei da fronteira, deixando para traz o estado, a cidade, minha família, tudo que me constituía até então, pude observar tudo com um olhar outro. Os sentimentos despertados pela distância, eram confusos. Quando eu aqui residia queria partir, quando parti não mais queria voltar.

---

<sup>53</sup>CORACINI. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida, p. 137.

Levei comigo uma tela da fase “Mitos e Cores” que tenho desde um ano de idade, um pedaço da fronteira emoldurado;

[...] por meio de paisagens arroladas de um determinado lugar, podemos exumar histórias memorialísticas do lugar de estudo. Nesse sentido, afirmamos ainda que escrituras localistas, que trazem em pano de fundo um risco de memória, podem ilustrar aquelas paisagens que foram emolduradas ou vencidas pelo tempo histórico.<sup>54</sup>

Hoje percebo que esquecer e recomeçar é uma tarefa que não se concretiza, já que nossa memória é constituída por conjuntos complexos de rastros que abrem caminho para uma transformação em mim através do processo de reformulação e ressignificação, por vezes dolorosa e excludente. Deixando de lado esses rastros, o novo lócus me abria uma nova possibilidade pude realizar o desejo de passar despercebida, me encantava diluir-me em meio à multidão da metrópole. O grande centro do país me fascinava, nesse lócus distante eu podia ser mais uma, sem nome, sem sobrenome e sem referencias eu construía novas memórias.

É importante compreender que, para Derrida, nem a memória individual é inocente, neutra, uma retomada da origem intacta, pura, do acontecimento em sua objetividade, ainda que esse acontecimento tenha sido vivido, presenciado, testemunhado. A memória será sempre interpretação, invenção, ficção, que se constitui *a posteriori* do acontecimento.<sup>55</sup>

Não há pureza na memória. Nem na minha nem na de Ilton. Somos outros, o bios, o geoistórico, a mirada. O antigo eu no exercício de formação, modificando desejos, incertezas e inquietações.

A fase da produção do artista escolhida como recorte neste projeto se dá em plena Ditadura Militar, hoje se passaram décadas desse momento, mas seu espectro ainda vive, suas marcas, suas lembranças, intensificadas por acontecimentos recentes

<sup>54</sup> NOLASCO. Paisagens: onde cantam as seriemas, p.159.

<sup>55</sup> CORACINI. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e de sobre-vida, p. 139.

que vem tomando corpo desde que a esquerda chegou ao poder por meio de eleições diretas. Os espectros da ditadura continuam rondando as ações políticas no país.

Os governos democráticos continuam inviabilizando a permanência indígena a cada nova possibilidade de extração, seja de minério seja de commodities ou qualquer outra atividade geradora de lucro. Dessa forma seus direitos não são considerados fixos, estando sempre em risco quando de um agravamento da situação econômica ou de qualquer outra necessidade considerada de maior importância que a manutenção de um modo de vida julgado improdutivo. O desenvolvimento da região, segundo texto da professora Vânia Guerra, se deu pela:

A abertura de estradas de rodagem, a construção de hidrelétricas, a concessão de fortes subsídios econômicos a empresas e para quem quisesse explorar as riquezas existentes nessas áreas, assim como a introdução em massa da comunicação por meio televisivo e dos novos referenciais de consumo de eletrodomésticos e do modo de vida urbano, acarretaram profundas mudanças no comportamento, aumentaram a tensão frente às Reservas indígenas, que passaram cada vez mais a serem vistas como empecilhos para a plena realização do desenvolvimento econômico em bases modernas. Muitos indígenas tiveram de se deslocar, transferindo-se para outras áreas, ocasionando rupturas em sistemas comunitários estruturados há séculos. No entanto, a década de 1970 vem marcar um novo capítulo na luta e resistência indígenas.<sup>56</sup>

Nesse momento ações políticas se resumiam a confinar em uma única aldeia todo o conjunto de etnias que habitavam o estado, deixando suas terras livres para a produção agrícola e pecuária, vocação assumida pelo estado como única possibilidade de expansão e geração de lucro. Num paralelo entre a década de 1970 e a última década, lembrando que escrevo minha pesquisa entre os anos de 2015 e 2016, em que a situação dessas aldeias se assemelham a campos de confinamento em que imperam a violência e a miséria.

---

<sup>56</sup> GUERRA. As agruras do movimento identitário indígena Guarani Kaiowá, p. 122.

A exposição das tensões entre latifundiários e indígenas pelo ativismo digital sobre o acirramento crescente das tensões e da violência que os poderes políticos com auxílio do judiciário e do legislativo, tentam camuflar. A ineficácia dos processos empreendidos, primeiro pelo SPI (Serviço de Proteção aos Índios) com o objetivo de pacificar:

O programa dos fundadores do SPI previa a transformação dos índios em lavradores, sua completa e pronta assimilação. A atitude de Rondon e da equipe que ele forjou, composta de jovens oficiais, quase todos de formação positivista, era, de um lado, revolucionária, mas, também romântica. Afirmava – contra a convicção geral – que o atraso dos índios não decorria de sua propalada incapacidade congênita, mas da exploração e do tratamento desumano a que vinham sendo submetidos desde a descoberta.<sup>57</sup>

Mais tarde os membros do SPI se dão conta de sua derrota, afinal suas ações não impediram que os indígenas, mesmo de posse de algum quinhão de terra, fossem submetidos à fome, doença e desengano. Assim como a obra de pacificação atendeu mais às necessidades de expansão nacional que aos seus reais interessados, os índios, a atuação do órgão também falha quando se propõem a proteger e dar assistência, uma vez que:

Chamado a intervir para salvar tribos de uma destruição fatal – caso tivessem de enfrentar, com suas próprias forças, a competição ecológica com populações infinitamente mais numerosas e mais bem equipadas culturalmente – não consegue impedir que os índios, depois de desarmados, sejam conduzidos a condições de extrema penúria e que percam, com a autonomia, a alegria de viver.<sup>58</sup>

Essa condição de penúria só foi se agravando, a cada aumento de rebanho ou possibilidade maior lucro na próxima safra e assim a posse das terras é sempre colocada em risco. A demarcação, de certa forma, permanece em aberto e a população indígena só foi diminuindo enquanto o número de cabeças de gado só fez crescer. Os índios já não são mais um obstáculo a acumulação financeira do setor, se trata de uma

---

<sup>57</sup> RIBEIRO. *Os índios e a civilização*, p. 191.

<sup>58</sup> RIBEIRO. *Os índios e a civilização*, p. 187.

luta travada entre sujeitos em condição de desigualdade na qual prevalece a vontade do mais forte.

O problema entre as etnias tribais e a sociedade nacional mesmo tendo alcançado ampla visibilidade por meio da cobertura da mídia independente e das ações desenvolvidas por coletivos e organizações internacionais como a ONU, a Comissão de Direitos Humanos e a Anistia Internacional, o agronegócio com a conivência do poder público continua a expulsando, e matando a luz do dia mulheres e crianças, escancarando um pensamento já arraigado de que existem vidas cujo valor é menor que o da arrouba do boi e por isso podem ser descartadas.

## 2.2. A ORIENTAÇÃO DO MEU ARQUIVO

Não foi pra perder a identidade e ser plural que me distanciei do torrão natal para estudar e me aperfeiçoar, não foi pra perder o rosto e ser multidão que leio e escrevo?

SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 244.

Início este arquivo respondendo `a pergunta feita pelo crítico Silviano Santiago a qual me deparei enquanto escrevia esse segundo capítulo. Retomar as memórias que antecedem minha partida em direção `a “cidade grande”, quando meu maior desejo era me lançar ao mundo e me perder em meio `a diversidade de *bios* que o lócus central do país me oferecia. Essa pergunta tem duas respostas, quando parti buscando ampliar minha perspectiva por meio das trocas que a diversidade propicia. Eu pretendia ser parte da multidão. Essa pergunta tem uma resposta totalmente outra quando escrevo em primeira pessoa assumindo minha identidade e minha posição política. Escrevo como forma de luta, e para tanto considero o problema indígena o temática do meu trabalho inserindo o problema indígena `a temática minha pesquisa como uma questão relevante e solidária.

Não faz sentido que eu desarchive as telas de Ilton Silva indiferente `as condições de existência a que foram submetidos os índios. Dito isso, meu arquivo é orientado pelas escolhas que faço, marcadas por questões afetivas, e como Derrida, considero o que eu reprimo do meu "arquivo", como mal de arquivo enfim. O que é interessante é que o filósofo francês, com insistência, se pergunta se as novas técnicas de arquivamento influenciariam a psicanálise. Mas Derrida esclarece que, na verdade, a psicanálise é que subverte sistematicamente qualquer ideia de arquivo, na medida em

que sustenta a presença deste insopitável<sup>59</sup> inconsciente, da repressão e da supressão e seus efeitos organizatórios.

[...] todo outro é totalmente outro [...] o Um se resguarda do outro. Ao não tolerar o outro fora de si, o Um mantém a ilusão de uma unicidade interna que não existe, ele nega a alteridade e a diferença de si, o seu próprio inconsciente, e nisso o "Um se transforma em pura violência".<sup>60</sup>

A partir desse fragmento consigo aproximar a relação entre o Estado em sua ação violenta e as etnias nativas como foco dessa violência, ao mesmo tempo em que sua cultura e produção artística são utilizadas como parte de um projeto identitário para o novo estado recém fundado. Em sua tese de doutorado o Professor Marcos Bessa expõe o lado perverso do estado que utiliza a imagem do índio com fins puramente políticos.

Dessa ótica colocada, ambos – artistas, críticos e Estado – não gostariam de valer-se do índio enquanto artefato ilustrativo, já que nessa perspectiva uma “estética” bugresca, por exemplo, exporia o lado perverso dessa relação dicotômica – produção x mercado político x identidade – mantida por esses pares. Ou seja, uma estética que emergisse desse meio subalterno para pensar a prática desse meio é, tão somente, subalterna como o é aquele. Neste caso, a estética bugresca mostrará que essa relação se deu e continua se dando em Mato Grosso do Sul com sentidos de “interesses de classes, políticos, culturais, ou melhor, históricos, atravessados pelo poder, pelo discurso, pelas diferenças. Já que aos olhos do civilizado o índio resumia-se a um inculto, um selvático, um não cristão” como mostrado por Nolasco. A estética bugresca, diferente da estética do bugre, evidencia que o esforço do poder público pela manutenção das características bugres nas produções artísticas locais tem intenção política, econômica e burguesa.<sup>61</sup>

A estética bugresca a qual se refere o professor Bessa nada mais é que a perspectiva do indígena, do mestiço, chamado de bugre como forma de diminuir toda uma gente que se misturou sem deixar sua matriz étnica se perder. Para que o estado considerasse essa estética outra, seria antes necessário conceber não só o direito a

<sup>59</sup> Insopitável: o que não se pode sopitar; que não se pode conter, dominar.

<sup>60</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.100.

<sup>61</sup> BESSA-OLIVEIRA. *Paisagens biográficas pós-coloniais*, p. 13.

uma identidade mas, antes de tudo, reconhecer que esse sujeito é capaz de pensar e de manifestar-se artisticamente, desmontando os estereótipos de selvagem e ignorante.

Tudo o mais que faz parte do arquivo da década de 1970 encontra-se atravessado pela minha narrativa, ao passo que bios e lócus que partilho com o artista Ilton Silva se misturam a questões políticas envolvendo a criação do novo estado, a situação econômica do país durante a Ditadura Militar com seu projeto nacionalista e desenvolvimentista gerando tensões e demandas sociais.

Para outorgar sentido `a experiência, `a vivência fragmentária e caótica da identidade. Aparentemente, o espaço biográfico é infinitamente amplo; é, portanto, o lugar onde congregam diversas memórias individuais e coletivas, relatadas de formas tão diversas que extrapolam todos os limites do que pode abarcar a literatura, bem como outros campos do saber. São narrativas de vida em circulação nos mais variados gêneros, nas quais se percebem tanto a intertextualidade como a interdiscursividade, em praticamente todas as formas de registro, que ajudam a caracterizar o (amplo) cenário cultural do qual são oriundas.<sup>62</sup>

Minhas lembranças tem a cor vermelha da terra, as de Ilton tem várias nuances. Os arquivos que acesso buscando organizar o que guardei na memória, não são apenas meus, não ousa crer que são arquivos totais, que neles posso ler as inúmeras histórias das gentes que aqui se fixaram, mas posso utilizar o meu recorte, as minhas lembranças para falar do que me toca, do que vivi e do que me recordo. Lembranças quase sempre são narradas de forma poética, justamente por serem lembranças, as minhas tem o signo da miscigenação, marca da zona fronteiriça, onde a temperatura é quase sempre quente.

Retomando Derrida e a influência da psicanálise no desarquivar, nesse processo a pulsão de morte está em permanente movimento, cuidando do arquivo e ao mesmo tempo tentando destruí-lo, procurando levar tudo ao esquecimento e ao nada.

---

<sup>62</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 176.

Adicionando o colorido das telas de Ilton ao vermelho das minhas lembranças é que pretendo celebrar essas memórias, abandonadas por mim em algum canto da vida como se não tivessem mais propósito. Quando parti da terra natal não pretendia voltar, e pensava que aos poucos eu me esqueceria da vida que deixei pra trás.

Como não é possível prever o destino, e os rumos que a vida vai tomar, os guardados da memória, mesmo que desordenados, é sempre bom mantê-los preservados e organizados. É a partir desses guardados que eu costuro a tela do Estado, emoldurada pelo momento histórico, colorido pelo meu olhar, e pela textura dos mitos do pintor indígena.

[...] arquivo é tudo aquilo que retém em si acontecimentos passados que se deseja reter de forma ordenada, organizada, mas é, também e ao mesmo tempo, uma substanciação plural de conhecimento histórico, aberto a futuras interpretações, que dependerão sempre das circunstâncias históricas em que se produzirão.<sup>63</sup>

O arquivo aqui pretendido é passado e futuro ao mesmo tempo, pois é a partir do presente que acesso o passado. Sua importância é dada desde que percebo a necessidade de abrir e reorganizar esse arquivo, frente à circunstância em que os povos indígenas estão submetidos em todo território nacional, análoga à situação vivida na década de 70, momento em que começo a armazenar meu arquivo pessoal, bem como o Estado como consequência de sua recém fundação começa também a criar o seu arquivo.

Mantendo meu recorte no *bios* que compartilho com o artista, considero os arquivos de ambos, ele por meio das cores, eu por meio das lembranças, tendo Mato Grosso do Sul como eixo de sustentação para desarquivar a década de 1970.

---

<sup>63</sup> CORACINI. A memória em Derrida: uma questão de arquivo e sobre-vida, p. 135.

Derrida pergunta acerca da possibilidade de que o antônimo de ‘esquecimento’ seja não o ‘ato de memória’ mas a justiça? Essa questão é lançada quando o filósofo trata da esperança e do dever de memória, uma tarefa que deverá ser encarada por Israel, a mesma tarefa que deve ser empreendida pela sociedade latina em relação às questões indígenas.

“A menos que chamemos pelo nome *único* de Israel, na lógica desta escolha, a todos os lugares e todos os povos que estariam prontos a se reconhecer nesta antecipação e nesta injunção – e isto não seria mais somente vertiginoso problema de semântica ou de retórica. Como a questão do nome próprio, a da exemplaridade, que deixei de lado ainda há pouco, situa aqui o lugar de todas as violências. Pois se é justo se lembrar do futuro e da injunção de se lembrar, isto é, a injunção arcôntica de proteger e recolher o arquivo, não é menos justo lembrar dos outros, os outros outros, e os outros em si e que os outros povos pudessem dizer o mesmo – de outra maneira. E que todo outro é totalmente outro.<sup>64</sup>

O autor afirma que a reunião sobre si mesmo do Um não é jamais não-violenta nem a auto-afirmação do Único, por que é a lei da *consignação* que organiza o arquivo. A consignação não ocorre nunca sem a influência excessiva da impressão, repressão e supressão, a qual o recalque e a repressão são figuras representativas. Narrar é construir narrativas em torno de relatos memorialísticos de vários sujeitos, onde estão inscritos os relatos de vivências que:

Segundo Lacan, o sujeito tanto *advém quanto se constitui* nela; ao usá-la para narrar a ou sua subjetividade, em sua construção narrativa, importam as estratégias ficcionais de autorrepresentação empregadas. O interesse pelo relato de vida de si ou do outro constitui um desejo que se relaciona à noção de sujeito e identidade; um sujeito não essencial, aberto a múltiplas identificações, constrói a narrativa de sua identidade sobre a caótica flutuação da memória e sobre o arquivamento da mesma, ao mesmo tempo produzindo e registrando vivência.<sup>65</sup>

Derrida me faz pensar sobre o quanto a questão do arquivo em Freud, mesmo que recalçando a questão da judeidade, pode ser aqui transferida para a temática indígena, reconhecidos como um povo que também ocupa um lugar de violência. Ainda

<sup>64</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 99.

<sup>65</sup> OLIVEIRA. *Espaços das subjetividades contemporâneas*, p. 176.

tratando do recalque, é impossível pra mim não aproximar, tanto o Estado, quanto Ilton, e eu, no que existe de supressão do passado, que por ser esquecido, ou ocultado, volta em forma de recalque e se repete. Hoje, e talvez no futuro, caso não sejam enfrentadas as questões, indígenas e a invisibilidade do Mato Grosso do Sul, estado que existe sem existir, criado há mais de 30 anos, é factível que não sejam superadas essas marcas, e como consequência impossibilitem o Estado avançar em sua representação do frente `a união.

Para dialogar com o arquivo utilizo a crítica biográfica, ao considerar não apenas a produção artística de Ilton mas também a minha inscrição de modo a expandir o feixe de relações culturais entre os três elementos aqui pretendidos.<sup>66</sup> Como sujeito detentor do arquivo e criador das memórias, sou eu quem decide o que é desarquivado para ser novamente arquivado. Souza, em *Crítica cult*, elenca uma caracterização da biografia como *biografema* de Roland Barthes, conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole.<sup>67</sup>

É nesse processo de escrita que os sujeitos aqui, ainda fraturados, compartilham da construção de um arquivo, por meio de suas biografias, ao mesmo tempo em que se misturam na rasura dos textos e no embaralhado das cores, e mitos. Os mitos representados na produção artística de Ilton desempenham um papel de resistência `as transformações que invadem e modificam as vidas dos sujeitos, como a professora Marta Francisco de Oliveira salienta na resenha que fez do livro de Arfuch publicada nos *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica Biográfica*. V. 2. N. 4.

---

<sup>66</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 105.

<sup>67</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 107.

No horizonte contemporâneo, o espaço público e o espaço privado rendem-se ao mercado, `as novas tecnologias, `as transformações políticas e ao novo desenho geográfico mundial, sendo por eles modificados. Como resultado ocorre a invasão do público no privado e do privado no público, em mútuas interferências e influências. É bastante relevante o ponto de vista da autora sobre como a visibilidade dos meios de comunicação que expõem o público e o privado serve para pensar seu alcance e seus efeitos, no sentido da diferença, da falta, do desejo (individual ou social?) e na resultante ampliação do espaço biográfico.<sup>68</sup>

Remexendo neste emaranhado espaço biográfico, identifiquei as diferenças que separam as gentes do Sudeste, das gentes daqui da fronteira, na região Centro-Oeste. As distâncias culturais, educacionais, afetivas, econômicas e políticas, o abismo que separa é o mesmo que caracteriza o país grande em extensão territorial e sua formação heterogênea. Essa heterogeneidade é que possibilita a existência de diversas narrativas que merecem ser contadas, não apenas do ponto de vista literário, historiográfico, mas como forma de refletir sobre essa diversidade e o que ela diz sobre a sociedade.

E, do ponto de vista político-filosófico, é válido refletir sobre as considerações, talvez infinitas, a partir da ideia de constituição de narrativas plurais que ao passo que falam de um eu, da criação de si, ao mesmo tempo falam de solidariedade e informam sobre outros, sobre a comunidade.<sup>69</sup>

Para dar conta das diversas histórias, e substituir o relato único imposto pelo projeto colonial/moderno, me disponho a pensar e repensar criticamente os limites impostos por esse projeto. Assumindo-me como crítica periférica, capaz de teorizar e de produzir a partir da exterioridade de onde escrevo e conto as histórias da fronteira, situada no interior do mundo moderno.

Os estudos subalternos são colocados por Mignolo como uma perspectiva, e por meio dos conceitos formulados por ele, em *Histórias locais/ Projetos globais*, utilizo os estudos subalternos como articulação que melhor dialoga com as ações afetivas e a

---

<sup>68</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 177.

<sup>69</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 177.

racionalidade, que se fundem na visão de racionalidade ou sensibilidade, para estudar as sensibilidades locais.

Esse conjunto de imagens fornecidas pela cultura, antes limitada e restrita às experiências individuais, são parte da construção das identidades, e desta maneira possibilita a formulação de mitos pessoais que são formados por fragmentos de memórias que se combinam sob uma nova perspectiva, a perspectiva do artista: “Por meio das reflexões engendradas por importantes pensadores do século XX, entre eles situo Heidegger e Derrida, já se acredita que a memória possa ser pensada como algo que foi, como algo que é e como algo que será”.<sup>70</sup>

A minha intenção não é a de dar uma pincelada a mais no embelezamento da narrativa, carregadas pelas cores de um Ilton ainda criança. Ao contar suas lembranças, me pergunto se o artista as constrói por meio de sua vivência ou se são fruto de um conhecimento que lhe foi passado por gerações anteriores?

Eu acesso as minhas memórias a partir do presente, como algo que foi, me lembro das telas, e de olhá-las por horas, a natureza em cada detalhe, fauna e flora que se misturam às folhas entalhadas também na moldura, expandindo e ignorando limites e fronteiras tradicionais da pintura.

Procuro invocar essas memórias hoje utilizando um olhar outro, descolonial, onde meu arquivo são as telas da fase “Mitos e Cores” que carregam influências da condição de vida do artista, as quais acrescento informações que colhi sobre os personagens que são o motivo de sua inspiração para produzir as telas que utilizo aqui na minha pesquisa.

---

<sup>70</sup>GUIDA. Memória e Esquecimento: uma via de mão dupla, p.10.

A professora Angêla Guida, chama atenção para as origens políticas e sociais que determinam o que é público e o que é privado e por consequência definem o 'eu' e o 'nós', para tanto:

A autora se baseia nos estudos de Hannah Arendt, Jurgen Habermas e Norbert Elias para fazer um exame crítico da esfera do público e do privado, com suas origens no social e no político, traçando a articulação que se estabelece entre o 'eu' e o 'nós', no interesse pela subjetividade que se expande a todas as esferas do social, tornando-se múltipla. Estabelecem-se modelos de conduta e valores coletivos que conformam a identidade de um indivíduo social, marcadas por sua historicidade que preexistem ao sujeito ao mesmo tempo em que se tornam produto de sua relação com outros, tais como a língua, a linguagem.<sup>71</sup>

Neste sentido, as telas de Ilton são partes de uma mesma narrativa que entrelaça a cosmologia do narrador, aqui pintor, que desarquiva e organiza seu arquivo mitológico utilizando suas memórias. Só é possível empreender essa interpretação do passado do artista, situando os mitos de sua infância em um cenário esteticamente moderno, branco e preconceituoso, onde o indígena não é senhor de sua vida, nem de suas terras.

Os índios, tutelados pela União, traço que reforça a postura opressora dos latifundiários e do estado, figuras que exercem o poder frente às etnias indígenas localizadas no território que compreende o Mato Grosso Sul, usurpados de seus direitos e impossibilitados de existir na sua forma mais primordial, em harmonia com a terra, que representa muito mais que a casa, é a mãe, é a vida. Essa condição a qual estão submetidos corrobora a imagem de incapaz a qual os indígenas estão condenados. Mesmo vivendo desaldeado não deixa de ser Guarani, Bororo ou Kadiwéu, considerando que:

[...] as sensibilidades dos locais geoistóricos relacionam-se com um sentido de territorialidade (que nunca se perde – e não deve ser entendido como identidade nacional – tanto no exílio quanto numa sensibilidade cosmopolitana)

---

<sup>71</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 177.

e inclui a língua, o alimento, os odores, a paisagem, o clima e todos esses signos básicos que ligam o corpo a um ou diversos lugares.<sup>72</sup>

Em uma situação análoga a que os indígenas foram submetidos, minhas avós foram obrigadas a abandonar a casa, o país e o continente para salvar suas vidas. Mesmo distante da Síria nunca deixaram de lado a cultura, a religião e os costumes. O país recebeu os imigrantes de diversas origens que chegavam fugindo da morte, da fome e da doença. Aqui a vida desses refugiados tinha mais valor que as de qualquer Terena ou Xavante.

O estado foi colonizado em vários momentos por grupos diferentes, o que só acentuou a característica heterogênea da região, incluindo mais elementos `a engrossar o caldo cultural. Nesse lócus geostórico, o pesquisador Edgar C ezar Nolasco em *Perto do cora o selbaje da crítica fronteriza*, cataloga alguns dos diversos grupos que podem ser encontrados circulando entre os países que fazem parte da tríplice fronteira.

  esse território social fora da lei que encontramos na fronteira seca entre Mato Grosso do Sul (Brasil), Bolívia e Paraguai: sem-terras, nômades, andarilhos e andariegos, bugres e índios, sul-mato-grossenses, bolivianos e paraguaios, brasiguaios, que vivem ao deus-dará, atravessam e são atravessados pelos lugares fronteiriços em busca de melhores condi es de vida.<sup>73</sup>

  em meio a esse atravessar que Ilton produz. Na obra do pintor prevalecem as marcas de sua sensibilidade biográfica, considerando que o artista, membro de uma cultura que vêm sendo sistematicamente subalternizada, produz a partir da condi o na qual se encontra, consciente ou não, entendendo que suas cores e mitos estão atravessados pela exclusão.

---

<sup>72</sup> NOLASCO. *Perto do cora o selbaje da crítica fronteriza*, p. 67.

<sup>73</sup> NOLASCO. *Perto do cora o selbaje da crítica fronteriza*, p. 67.

As Benzedeiras se repetem como símbolo fixo, cercadas por elementos da natureza, cada tela é uma cena. Desobedecendo aos projetos globais a fase “Mitos e cores” pode ser compreendida como uma perspectiva outra dentre tantas soterradas pela diferença colonial:

As vidas da fronteira (De Vos, 1994) são concebidas e experimentadas em e de perspectivas diferentes: como a autenticidade de culturas nativas atormentadas pela globalização, como a autenticidade da cultura do Atlântico Norte (ou Ocidental) em perigo ou ainda em sua triunfal marcha planetária. A celebração do bi ou do plurilinguajamento é precisamente a celebração, da brecha no processo global, entre histórias locais e projetos globais, entre “mundialización” e globalização, de línguas a movimentos sociais, e uma crítica da ideia de que a civilização se associa `a “pureza” do monolinguajamento colonial e nacional.<sup>74</sup>

Essa pureza associada a civilização não passa de uma falácia moderna a atormentar as culturas nativas como se estas estivessem operando pela mesma ótica genocida da modernidade, o que na verdade é o oposto, a perspectiva descolonial pretende valorizar a vida em todas as suas diferenças, apostando em uma diversidade, em um mundo onde os diferentes possam não só coexistir mas existir.

---

<sup>74</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 340.

### 2.3. A DIFERENÇA COLONIAL, UMA HERANÇA FRONTEIRIÇA

[...] é o espaço onde emerge a colonialidade do poder. A diferença colonial é o espaço onde as histórias locais que estão inventando e implementando os projetos globais encontram aquelas histórias locais que os recebem; é o espaço onde os projetos globais são forçados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados. A diferença colonial é, finalmente, o local ao mesmo tempo físico e imaginário onde atua a colonialidade do poder, no confronto de duas espécies de histórias locais visíveis em diferentes espaços e tempo do planeta.

MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 10.

Os projetos globais são a modernidade se sobrepondo ao passado, são a narrativa do colonizador apagando as histórias locais. Como imaginário dominante a cosmologia ocidental confrontou as demais cosmologias, assumindo na segunda metade do século 20 uma nova forma de colonialismo, um colonialismo global. Operado por corporações transacionais a nova globalização revelou a diferença colonial em proporção mundial. Ocupando lugar secundário dentro do sistema colonial moderno, a América Latina, filha e herdeira da Europa, dentro desse contexto era impensável que emergisse qualquer tipo de pensamento que não fosse de base ocidental.

Situada em um não lugar, a América Latina, lócus onde tanto a diferença colonial quanto a colonialidade do poder se estabelecem por meio de relações entre os saberes e seus locais de origem. O que Mignolo identificou no caso do Brasil como sendo uma tendência crítica e ao mesmo tempo complacente em hospedar e ajuizar teorias estrangeiras. Por este motivo, sem a descolonização das subjetividades e dos saberes – dentre eles, o científico – não há como organizar um pensamento crítico em oposição à diferença colonial e que auxilie no processo de exumar as histórias locais. Mignolo a partir daí conclui que:

A hierarquização dos saberes segundo seus locais geohistóricos, se relacionam mais a uma história local e particular que ao próprio caráter territorial. A

produção do conhecimento é inseparável das sensibilidades do local geostórico e que os locais históricos, no mundo colonial/moderno, foram moldados pela colonialidade do poder.<sup>75</sup>

Acerca das sensibilidades locais, os estudos subalternos permitiram uma articulação melhor entre ações afetivas e a racionalidade, os estudos subalternos são como uma perspectiva outra. O autor afirma que a modernidade foi responsável por subalternizar culturas e que os estudos subalternos seriam importantes para o estabelecimento de um sistema pluritópico e plurilógico, podendo ainda auxiliar na descolonização da produção do conhecimento.

A *frontera* como local de travessia infinita sinaliza que só pode ser narrada a partir de um pensamento periférico que erija de-dentro dela mesmo, um tipo de pensamento que se mova ao longo da diversidade do próprio processo histórico. Para tanto é necessário pensar esse lócus subalterno de uma forma que não seja inspirada em suas próprias limitações e não pretenda dominar e humilhar os que a partir dela pensam e produzem. Essa maneira de pensar fronteira, universalmente marginal, fragmentária e aberta, e, como tal, carece de uma maneira outra de pensar. Por sua condição universalmente marginal e fragmentária não etnocida.

Nolasco aponta para a importância dos elementos do lugar na construção do sujeito e por conseguinte na sua crítica. Às produções culturais dos sujeitos fraturados pelo atravessamento da fronteira, bem como o posicionamento do intelectual autor e sujeito diretamente envolvido nessa reflexão crítica sobre a fronteira, faz sentido quando o crítico pergunta se: “[...] somos mais colonizados por que somos periféricos ou somos mais periféricos por que somos colonizados?”<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/projetos globais*, p.256.

<sup>76</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 96.

A localização do sujeito ao qual o crítico se refere exerce uma estreita relação com o sentido de territorialidade em que a língua, os alimentos, os odores e o clima, enfim a paisagem, são signos que amarram o corpo dos sujeitos, a um ou a mais lugares. É a partir dessa localização que as sensibilidades são inscritas nos corpos e nas produções artísticas e acadêmicas fronteiriças ou não.

Hugo Achugar, afirma que há “periferias e periferias”<sup>77</sup>. E é esse retrato que o autor uruguaio utiliza para comparar a “nossa” periferia e a paisagem geoistórica da América Latina. Ele o faz por que pode, e isso só é possível por que ele como crítico lê a América Latina a partir da América Latina. Marcando sua localização o crítico assume todos os problemas que a discussão implica e vai mais adiante quando postula que “pensar a partir da América Latina é pensar a partir da periferia”.

Para Nolasco, a existência de uma periferia dentro de outra periferia, num mundo heterogêneo que caracteriza o que se denomina por América Latina, para pensar essa realidade é preciso uma perspectiva crítica ainda mais específica. Nessa discussão, o Brasil parece estar sempre em posição de desvantagem. Localizado numa zona periférica dentro de outra periferia, o país parece pertencer à América Latina apenas por uma questão territorial.

O Brasil sempre esteve de fora das discussões sobre a América Latina. Daí a importância de um intelectual brasileiro abrir esse caminho, muito por conta da barreira que é a língua portuguesa dentro de um continente que se comunica em espanhol. O obstáculo da língua ocasiona uma outra subalternização, a subalternização da crítica dentro do continente latino. O antropólogo Darcy Ribeiro desempenhou esse papel no país, como um intelectual subalterno que se auto intitula discípulo de Marx e escreve a

---

<sup>77</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p. 97.

continuação da obra do intelectual alemão quando escreve o livro “*O processo civilizatório – etapas da evolução sócio-cultural* em 1968. No livro Darcy percorre as organizações tradicionais das etnias encontradas pelos colonizadores rompendo com as categorias impostas pela experiência europeia. Um brasileiro pensando na e da América Latina.

O intelectual argentino não inclui o Brasil, seus problemas sociais e suas produções artísticas nas discussões do grupo de estudos subalternos; faz como que a nos lembrar da exclusão sumária da periferia da língua portuguesa latina. Quando Nolasco aproxima a discussão acerca da exclusão da língua portuguesa no lócus periférico da fronteira as proporções tornam-se insolúveis.

A descolonização dos saberes é necessária por que houve uma colonização, um projeto de subalternização, um quase *estranhamento* perpétuo das etnias e das sociedades que os colonizadores encontraram quando da chegada ao continente. A prática da crítica subalterna pós-colonial propõem novas formas de pensar a partir da fronteira de Mato Grosso do sul, empenhada em desfazer e ultrapassar a subalternidade interna inerente aos sujeitos que habitam a margem do sistema colonial moderno.

Nesse sentido descolonizar funciona como uma desobediência epistêmica frente aos saberes que ainda hoje perpetuam-se nas academias, do eixo e de fora dele. Para tanto, os discursos críticos da fronteira devem reconceitualizar as teorias que migraram para as margens. Uma vez que a crítica erigida no centro perpetua a colonialidade interna, tomando pra si a missão de esclarecer os lugares fronteiriços e os sujeitos que ali circulam.

A teorização pós-colonial é na prática um processo de pensamento que os sujeitos que vivem sob dominação colonial precisam empreender para sobreviver. Tal gesto crítico busca a libertação em todas as esferas da vida, em oposição ao projeto genocida da modernidade.

Quando a crítica subalterna barra o colonialismo interno imposto pela crítica dos centros ou de fora, ela escava uma fenda no discurso crítico periférico de modo que as heranças coloniais da zona de fronteira (sul) venham `a luz e não sejam mais ignoradas. Em se tratando das questões indígenas essa fenda se aproxima mais de uma ferida, o índio, enquanto mais subalterno que os brasiguaios, paraguaios e bolivianos, sequer são aferidos pelo estado. Essas relações diferenciais entre povos, culturas, línguas só podem ser resolvidas da perspectiva pós-colonial.

Por isso a inscrição da experiência do crítico subalterno/colonial em suas práticas teóricas são essenciais para Mignolo. O crítico subalterno desenha seu *bios*, permitindo a inscrição da teorização pós-ocidental como uma “teorização bárbara” (selvagem, periférica e fronteriza). O artista subalterno não foge `a regra: produz a partir da condição na qual se encontra, quer tenha consciência disso ou não.



Qualquer discussão em torno da herança, dessa amizade fiel e infiel, dá-se atravessada por razões de princípio e do coração ao mesmo tempo, pela lei e sua recusa, pela justiça e sua ausência. A partir desta discussão, me aprofundo na questão da justiça e da ausência dela, especificamente no caso dos indígenas.

A posse da terra indígena, referendada pela União, encontra-se até os dias de hoje sem solução, sem remédio. Nem o pagamento da terra nua pelo governo é medida paliativa certa, dado o tamanho da disputa e beligerância. A medida em que o dinheiro nem é mais o centro do debate, a condição dos sujeitos se agrava, sujeitos que teimam em sobreviver mesmo que seja à margem das estradas, e às margens desse sistema que julga improdutivo seu meio de vida e organização social.

Os empresários do agronegócio, respaldados pela omissão de inúmeros governos federais, tem como valor primordial a posse e a retomada das terras em detrimento das vidas, com liberdade assegurada por essa mesma omissão do poder público para usar de violência para alcançar seu objetivo.

A posse das terras e os processos de esbulho estão marcados pela violência, por toda parte e de toda proporção - a morte é o marco maior desta luta. Fazendeiros, posseiros e as gentes do campo encontram-se em litígio com indígenas pelo direito à terra. O caso do Mato Grosso, hoje também do Mato Grosso do Sul, têm muito disso: títulos de imóveis sobre ocupações indígenas conhecidas e históricas. Expropriações, expulsões e muito ludibriar.

Mas não há num horizonte próximo um político que queira esmerilar seus dons sobre essa complexa trama de erros, interesses, muito dinheiro e poder. Os mitos do pintor, hoje totalmente inseridos na sociedade civil, não mais tutelado pela União,

condição de muitos silvícolas que habitam o território nacional, se confundem com a realidade, mitos e ficção, obra e fatos.

A crítica biográfica, inserida que está nos Estudos Culturais, privilegia o não ficcional da mesma forma que o ficcional, unindo-os para obter uma visão mais completa da obra literária, visto que pode criar pontes entre obra e fatos, incluídos fatos *culturais*. Seus desdobramentos são múltiplos, visto que o interesse por seu objeto de estudo, os relatos de vida, individuais e sociais, tornou-se mais intenso, ultrapassando os limites do mero interesse pelo privado, para chegar até a mídia e à ampla exposição da intimidade como vemos na atualidade.<sup>79</sup>

Os postulados da crítica biográfica consideram que muito da ficção está pautada no *social*, em elementos de vivência, o que permite dizer que as personagens ficcionais são na realidade desdobramentos da própria persona social e culturalmente modelada que se torna escritora. Ampliando essa vivência para as artes plásticas, essas categorias podem ser encontradas na produção artística de Ilton Silva.

Fatos de experiência tornam-se uma representação do vivido ao se integrarem ao texto ficcional, deixando de ser considerados como um registro fidedigno de um relato de vida. O trabalho da crítica, ou mais precisamente do crítico biográfico, é o de buscar as relações estabelecidas entre vida e obra como forma de recontextualizar o período e as condições em que uma determinada produção artística foi executada. Sabendo que “[...] ao deixar de concentrar-se apenas na produção ficcional para também englobar a produção documental, a crítica biográfica constrói “pontes metafóricas entre o fato e a ficção”.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 173.

<sup>80</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 174.

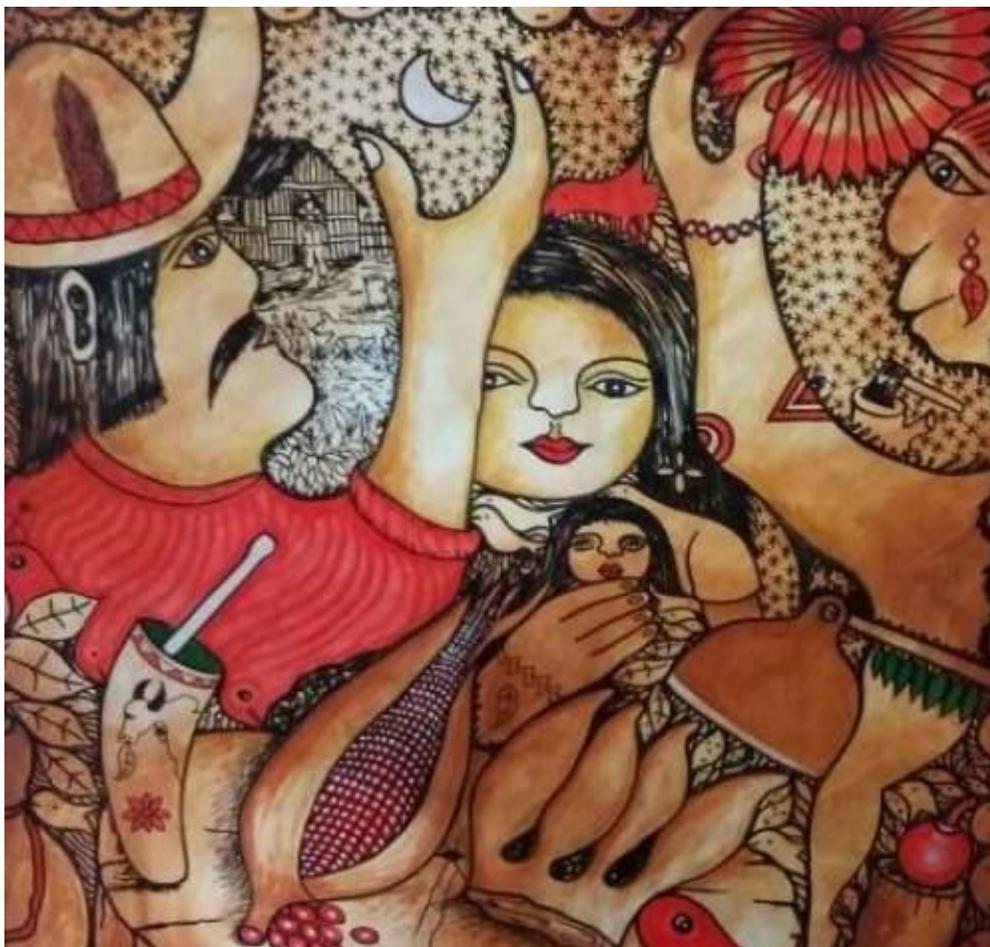


Figure 07: Trabalhadores  
Fonte: SILVA

A obra *O espaço biográfico*, portanto, preocupa-se com os elementos que compõem a vida e a própria experiência tomadas como tematização para a cultura contemporânea da subjetividade, cultura esta que extrapola as formas mais antigas de relatos 'do que aconteceu', para abarcar o horizonte midiático e interativo da atualidade. Na tela acima Ilton pinta os trabalhadores da terra e tudo que os cerca, elementos da cultura e do modo de vida dos sujeitos que circulam pela fronteira-sul.

Já na apresentação do livro a autora fala dos infinitos matizes da narrativa vivencial, que captam a atenção das ciências sociais, cada vez mais voltadas para o

sujeito como ator social, sem deixar de considerar o mercado, ávido por novidades lucrativas e atento ao interesse crescente do público pela intimidade e subjetividade do outro. “Como um convite `a leitura, minha proposta é fazer uma pequena síntese de alguns elementos abarcados nesta extensa obra que reflete o trabalho minucioso de investigação da autora.”<sup>81</sup>

[...] antes tido como particular pode converter-se em um “relato de todos”, em um espaço amplo, heterogêneo e híbrido, com seus inúmeros desdobramentos. O espaço biográfico, visto como ponto de partida para uma possível compreensão de todo o vasto território do *bios* (vida) e seus relatos, expandidos `as novas tecnologias, envereda-se por gêneros literários diversos e múltiplos, colocando em cena o “eu” e o “outro”<sup>82</sup>.

O mundo semovente e compósito do *bios*, em parte, estrutura-se por aí, na relação do ‘eu’ e do ‘outro’. Como a questão da herança, que nunca acontece sem amor mostrando que as relações humanas afetivas (e críticas) são determinadas por uma transferência entre sujeitos imbricados nessa relação. Esse exercício da herança é uma experiência de desconstrução do arquivo a qual segundo o filósofo Derrida nunca acontece “sem amor”, e essa experiência por sua vez, começa naquele momento em que se rende uma homenagem `aquele a quem a própria experiência (herança) está presa.<sup>83</sup>

Mal de arquivo evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal, mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo”, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória.<sup>84</sup>

Sem dúvida a minha relação com o arquivo que acesso por meio das telas do pintor Ilton Silva pode ser entendida como paixão que termina causando sofrimento que

<sup>81</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 175.

<sup>82</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 175.

<sup>83</sup> NOLASCO. Políticas da crítica biográfica, p. 38-39.

<sup>84</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 09.

no meu caso particular tem relação com a memória dos tempos vividos na fronteira quando eu desconhecia a diferença colonial que residia nesse lócus marginalizado.

Assentada nos postulados da crítica biográfica, estabeleço relações transferenciais entre a produção do “[...] sujeito analisado, sua vida e a vida do próprio crítico”.<sup>85</sup> Como crítica e por meio dessas relações, imagino acessar os segredos da vida do outro. Inclusive aquilo que o outro mesmo não sabe.

Articulando a crítica biográfica e a opção descolonial, exumo as histórias e memórias esquecidas pela colonialidade, a fim de reinseri-las no debate contemporâneo, respeitando seu lugar, o corpo no qual ela vive, bem como tirá-la de sua condição de exterioridade e querer analisá-las a luz do pensamento ocidental. Isto posto, me utilizo das palavras de Bessa (2014) que reafirma que as produções artísticas que se encontram fora dos reconhecidos centros hegemônicos, sejam fora do continente latino ou emergem das margens dos centros nacionais brasileiros, ainda são lidas `a luz de teorias que viajam para pensar nossas produções:

Isso mostra que nossas produções repetiram ao longo dos anos todos os “conceitos” impositivos dos centros hegemônicos. Como também evidencia que desde que fomos descobertos até os dias de hoje as teorias quando não vêm de fora são reproduções dos centros nacionais crítico ou artístico. Os centros nacionais fizeram a lição de aprender as “matérias” ensinadas por uma França, uma Londres ou uma Nova York mais tarde. Mesmo outras cidades nacionais, que estão `as margens dos reconhecidos centros nacionais brasileiros, (regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste), captaram como ondas que se espalharam ao longo dos anos o que fora emanado por aqueles outros centros. Ou seja, os centros nacionais reproduziram o aprendido e nós, das críticas, principalmente para pensarmos nossas produções. Por isso, é correto dizer que na grande maioria a nossa produção é bugre e que nossa crítica é quase sempre estruturadamente cópia daquelas ensinadas desde os séculos mais antigos.<sup>86</sup>

A crítica subalterna articula-se de uma perspectiva geopolítica da margem, fronteira, periférica, exterior, levando em conta uma epistemologia específica desse

<sup>85</sup> NOLASCO. Políticas da crítica biográfica, p. 39.

<sup>86</sup> BESSA-OLIVEIRA. *Paisagens biográficas pós-coloniais*, p. 15.

lôci geoistórico cultural. Essa crítica não pretender reproduzir o que vem sendo feito há séculos, no Brasil mas e em todo o continente latino.

É nesse sentido que a desobediência epistêmica auxilia minha mirada outra, pois esta opera ignorando os conceitos modernos e as categorias que estão na base do pensamento ocidental, isso dá-se, por que me disponho assim a des-aprender a lição da tradição moderna, e a descolonizar e a aprender as telas de Ilton, a formação do estado do Mato Grosso do Sul e a influência que os anos de Ditadura Militar ocasionaram a esses acontecimentos. Como se fosse pela primeira vez conto essas cores e esses mitos do período.

## 2.4. DESCOLONIZANDO MITOS

A razão subalterna é aquilo que surge como resposta à necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias narradas e a conceitualização apresentada para dividir o mundo entre regiões e povos cristãos e pagãos, civilizados e bárbaros, modernos e pré-modernos e desenvolvidos e subdesenvolvidos, todos eles projetos globais mapeando a diferença colonial.

MIGNOLO. *Histórias locais/projetos globais*, p.143.

Por meio das telas da fase “Mitos e Cores” abro o arquivo referente às memórias do pintor que utiliza suas lembranças para colorir seus mitos, assim como eu utilizo também as minhas para desarquivar o momento histórico onde o Estado recém criado surge e se utiliza da identidade indígena tanto das telas de Ilton, quanto das esculturas de sua mãe Conceição.

Num diálogo que se converte em pesquisa. O ato de perguntar ganha relevância. Como afirma o crítico e escritor Silviano Santiago, a pergunta que traduz o desejo de intelectualizar a problemática que ela levanta, para perceber de modo conceitual o objeto questionado. E na resposta, quem perguntou pretende fazer do objeto analisado um objeto de conhecimento, um objeto cultural. No espaço biográfico, isso implica fazer da vida um objeto cultural.<sup>87</sup>

Acesso esse arquivo como forma de não deixar morrer as histórias locais subalternizadas por meio dos projetos globais que visam universalizar e homogeneizar as culturas por meio de violentas incursões ao continente latino pelos europeus. Nesse cenário “*Os povos sem história*” situavam-se em um tempo “anterior” ao “presente”. Os povos “com história” sabiam escrever a dos povos que não tinham.<sup>88</sup>

O autor sustenta que a colonialidade do poder tem agido, desde a construção da modernidade sob prisma europeu, no sentido de criar diferenças e utilizá-las como justificativa para a inferiorização, colonialização e subalternização de povos e culturas – como no caso dos índios, negros, judeus, otomanos, etc.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 180.

<sup>88</sup> MIGNOLO, *Histórias locais/ Projetos globais*, p.23.

<sup>89</sup> MIGNOLO, *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 24.

A colonialidade do poder continua agindo mas agora sob o prisma americano, que constrói uma narrativa quase que totalmente centrada em histórias de sucesso dando visibilidade às exceções ignorando a regra. Um sistema que apaga sua responsabilidade dentro desse cenário de desigualdades possibilitado pela democracia. Nesse sistema as identidades se constituem de estereótipos transmitidos por meio do senso comum. A mobilidade social nesse sistema é quase um mito, e a vida se define então no exato momento em que se nasce, como uma loteria. O *lócus* influi no *bios* dos sujeitos alienando alguns e dotando outros de melhores condições, que vão competir em busca de direitos e benefícios como se ambos tivessem as mesmas possibilidades de escolha.

Dito isso, me volto para o Mato Grosso do Sul no período em que Ditadura Militar governou o país de 1964 à meados de 1985. Nesse momento todas as formas de expressão, artísticas ou não, foram censuradas, criando assim uma situação em que se fazia necessário subverter as regras impostas de forma inovadora, pois as liberdades se encontravam sequestradas e quaisquer atos considerados de oposição ao então governo podiam terminar em prisão e desaparecimento.

No período em questão as obras de artistas que opunham-se ao regime eram censuradas, com intuito de evitar a proliferação de ideias subversivas. Ainda assim, a arte permaneceu como um campo privilegiado no enfrentamento dos problemas políticos e sociais ocasionados pelo regime. Diferente da produção artística moderna, em qualquer linguagem utilizada nos processos criativos da arte contemporânea há que se considerar a imagem do sujeito da/na obra como esclarece o Professor Marcos Bessa no fragmento abaixo:

[...] a obra de arte contemporânea, particularmente, tem uma espécie de corpus residual (no melhor sentido do termo) da experiência/existência humana (do sujeito biográfico) em seus processos de constituição; seja ele no processo criativo ou sensível. Portanto, o corpo que se move na dança ou no teatro e na performance, por exemplo, está carregado de todas as referências históricas e socioculturais dos sujeitos que encenam, mas também tem sempre relacionando a aquelas referências, sensações, memórias e histórias biográficas de cada sujeito da/na obra. Não é diferente na pintura, escultura ou gravura, desenho ou outro suporte artístico qualquer.<sup>90</sup>

As marcas biográficas e referências culturais de Ilton Silva estão todas marcadas nas telas da fase “Mitoses e Cores”, enquanto eram explorados pela Companhia Mate Laranjeira em Ponta Porã, o pintor já formava o seu arquivo familiar e cosmológico. Ilton em sua obra fugia daquele desenho estereotipado que se fez da figura do índio que em muitas vezes não tinha nada que se assemelhasse às etnias originárias da região central do Brasil.

A obra de arte contemporânea possui uma intenção crítica que remete à ideia de resistência existente no artista, que opera essa determinação inserindo nas obras princípios que confrontam com poderes centralizadores. Durante a Ditadura Militar essa característica desobediente é percebida nos mais diversos campos da arte: cinema, teatro, música, instalações, publicações, exposições etc. Em se tratando de Ilton Silva, artista indígena, cuja gente foi submetida à inúmeras formas de assimilação que por séculos ignoraram que a concepção da identidade e da subjetividade desses povos estava totalmente vinculada à construção coletiva de sua etnia.

"Geralmente cada povo indígena tem seus mitos de origem, de como seu povo veio a ser. São os mitos cosmogônicos. Esses mitos, transmitidos oralmente, de geração a geração, são muito importantes na formação do indivíduo social, pois fornecem coesão simbólica à percepção do indivíduo como parte de um corpo social, reforçando sua identidade étnica. Desde tempos imemoriais, os mitos descrevem eventos que se dão no mundo indígena, e a floresta é o elemento concreto, visível e tangível desse mundo".<sup>91</sup>

<sup>90</sup> BESSA-OLIVEIRA. Foucault e o “cachimbo” da arte!, p. 145.

<sup>91</sup> MUSEU DO ÍNDIO.

Na obra de Ilton os mitos coexistem com a natureza, deles os indígenas são parte, não existe o dentro e o fora, não existe uma dicotomia, existe o todo, como existe também a unidade. Dessa perspectiva, Mignolo aponta que:

As culturas artísticas (e com elas nos referimos a todo o complexo que suscita e convoca a criação de uma obra) formam parte de uma matriz colonial de poder nos processos de manejar e manipular subjetividades. Por outro lado, as culturas artísticas foram também os espaços da subversão e não somente da novidade. A subversão e a novidade (e a subversão como novidade) foram ambos conceitos chaves para marcar a singularidade da arte. Isto está claro na concepção européia de arte e da história da arte, que também se expandiu para as colônias e ex-colônias ocupando lugares de destaque no âmbito das elites governantes, cujos planos consistiam em civilizar as nações.<sup>92</sup>

As Benzedeiras que ocupam telas e molduras na fase “Mitos e Cores” ocupa o lugar de novidade a qual Mignolo se refere. Trata-se de um indígena que se expressa artisticamente utilizando suportes tradicionais da arte ocidental, concebida na Europa. Um indivíduo que tem sua condição elevada quando é reconhecido como artista, passando a ocupar um lugar de destaque em meio às elites do estado. A fase de uma certa forma é subversão, suas telas desobedecem os limites impostos pela colonialidade do poder tomando as paredes das galerias e das casas mais ilustres do estado. A cosmologia presente em seus quadros vêm sendo sistematicamente apagada pela mesma classe que reconhece nas telas do pintor a beleza e a força de um povo a qual os donos do poder se empenham quase que exclusivamente em diminuir e dizimar.

A relação sombria que se dá entre elites e produção cultural nativa, especificamente no locus fronteiro, revela a ruptura radical com os projetos globais na busca de uma lógica diferente da que postula a globalização. Colonialidade e modernidade estão juntas no mesmo contexto:

---

<sup>92</sup> GÓMEZ; MIGNOLO. Estéticas descoloniais, p.8.

Entendo aqui como “colonialidade” tão-somente o lado reverso e inevitável da “modernidade” - seu lado sombrio, como a parte da lua que não enxergamos quando a observamos da terra. A colonialidade traz para o primeiro plano a coexistência e interseção tanto dos colonialismos modernos quanto das modernidades coloniais (e, obviamente, a multiplicação das histórias locais que substituem a história mundial ou universal), na perspectiva dos povos e histórias locais que têm que de confrontar o colonialismo moderno.<sup>93</sup>

A narrativa dos mitos se revela então uma forte necessidade de emergência das formas de conhecimento que foram subalternizadas nos últimos quinhentos anos. Para operar uma mudança não só nos termos do diálogo, mas em seu conteúdo, é preciso exumar essas múltiplas experiências e histórias locais, sem essa mudança de perspectiva seria impossível escapar das formas hegemônicas de conhecimento que vêm se impondo por pressão de forças econômicas e sociais externas.

Sobre a perspectiva do início da formação de uma cultura sul-mato-grossense e dos desafios gerados com a criação de uma nova realidade sócio-histórica, haviam outros artistas que assim como Ilton traziam a geografia pantaneira, elementos da cultura indígena e assuntos de cunho social como tema de seus trabalhos. Entre esses: Jorapimo, Mary Slessor, Vânia Pereira e Júlio César Alvarez.

Nos recursos estéticos utilizados por essa geração de artistas, fruto das ações e intervenções idealizadas pelos fundadores da AMA, sobretudo na figura de Aline Figueiredo, verificamos que, no caso mato-grossense se articulava um engajamento, visando enaltecer o compromisso assumido com o regional, que de maneira mais abrangente demonstrava também um compromisso político. Com vistas a compensar a desigualdade vivida pela região devido seu afastamento geográfico dos grandes centros do país, a prática artística pictórica era um modo de afirmação do regional no campo nacional.

---

<sup>93</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/projetos globais*, p. 47.

No contexto literário, assim como nas artes plásticas, as narrativas da vida de escritores seduzem os leitores tanto quanto as obras.[...] intelectuais que atuando com a palavra podem inventar vidas e obras. [...] constrói uma imagem de si mesmo através de sua própria voz e com base em seu trabalho de autoria [...] o que está oculto sob o material da imaginação.<sup>94</sup>

O projeto político é ambicioso, pois promover a integração das manifestações culturais locais, no âmbito da arte nacional requer estabelecer uma rede de contatos e interesses muito bem sustentada. A motivação para os trabalhos aqui citados se desenrolam com o objetivo de ampliar o repertório e a mentalidade dos produtores da região. Para tanto, o MACP insistiu na arte contemporânea como forma de inserir o estado e suas produções no circuito nacional intencionando uma participação cada vez maior dos artistas locais.

Foram apresentadas inúmeras exposições, individuais e coletivas de artistas de diversas linguagens e regiões, incluindo artistas do dito “eixo”, a fim de ampliar ainda mais o intercâmbio de ideias para fomento da produção local. O discurso, porém, demonstrava-se, em partes, contraditório. Ao assumir uma postura contra a desigualdade promovida na valorização das atividades do eixo Rio-São Paulo em detrimento daquelas produzidas em outras regiões. No caso específico do Centro Oeste, as atividades que se desenvolveram neste sentido, em prol da notação da região no cenário nacional, traziam em si contradições.

Na prática, as ações apresentavam de modo estreito a figura de toda a região Centro Oeste restrita a representar-se primeiramente por Campo Grande e, após a divisão do estado, por Cuiabá.

Porém, é preciso destacar que, embora reivindicassem uma valorização do amplo espaço definido como região Centro-Oeste (espaço político-administrativo), a construção da ideia da região (espaço sociocultural) acabou sendo engolida por uma estereotipia do discurso regionalista inscrita no movimento artístico que ora resumia a região Centro-Oeste ao estado de Mato

---

<sup>94</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 179.

Grosso, ora restringia as duas cidades e suas áreas de influência ou, posteriormente (após a divisão do estado), às duas capitais: Campo Grande - MS e Cuiabá – MT.<sup>95</sup>

Na década de 70, Aline Figueiredo e Humberto Espíndola firmam aliança com a Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, tendo em vista o deslocamento do núcleo de produtor de arte da cidade de Campo Grande para a cidade de Cuiabá. Esta aliança, pretendendo dar continuidade às ações até então desenvolvidas pela AMA, alia-se a outras esferas institucionais – estado e município – e visam dar andamento a uma política de animação cultural no campo das artes plásticas em Cuiabá.

É impossível dissociar a produção artística ocorrida na cidade de Cuiabá das relações que se constituíram entre os artistas (e suas obras) e as instituições Federal, Estadual e Municipal atuantes política e economicamente sobre a cultura. Estrategicamente, arte e poder público sempre andaram juntos por aqui. Em se tratando de política oficial de cultura, a produção artística Cuiabá e mato-grossense contou com o apoio conjunto de instituições (criadas a partir da década de 70) que, apesar das ações isoladas, produzem discursos sobre a arte e a cultura regionais que acabarão favorecendo certa afinação entre essas ações, permitindo-nos falar em uma política oficial.<sup>96</sup>

Ou ainda:

[...] aparatos técnicos formais da linguagem artística, incentivar os futuros artistas a conduzir seus trabalhos a partir de uma pesquisa de seu universo pessoal à procura de modos interpretativos do meio em que se inseriam. Esta geração tem como ponto comum em seus trabalhos o popular, e procurou contribuir para a visualidade brasileira; para tanto, buscavam referências em sua identidade ligada a seu meio, situando-se no mundo.<sup>97</sup>

Os artistas se preocupavam em percorrer o mesmo caminho que a iniciativa pública traçava neste período, pois sua produção relaciona-se intimamente com seu locus. Neste sentido, a ideia que regia o pensamento neste momento, o processo de organização da cidade, expandiu-se para o campo da produção artística. A partir da década de 1980, preocupados em relacionar a arte, da sua grande fonte de riqueza, a terra, que é parte fundante do repertório destes artistas.

<sup>95</sup> GUIMARÃES. *Arte na rua*, p. 98.

<sup>96</sup> GUIMARÃES. *Arte na rua*, p. 110.

<sup>97</sup> GUIMARÃES. *Arte na rua*, p. 102.

Mas esta sul arte sul-matogrossense, não trata de maneira estreita apenas destes temas. Fazendo uso das palavras de Aline Figueiredo (1990), podemos dizer que arte aqui é mato, pois, “sabe-se que na locução popular brasileira, 'ser mato' é existir em abundância”, e, por isso mesmo, ao se referir à essa fartura, nela cabem outras coisas além de tuiuiús, mangas e cajus. É esta abundância criativa que percebemos ao olhar com certa atenção algumas das novas características que o fazer artístico do mato-grossense vem adquirindo há alguns anos.”<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup>FIGUEIREDO. “*Arte Aqui é Mato*”, p.105

## 2.5. AMIZADE FRONTEIRIÇA

[...] um amigo presente na ausência, para, por meio da discussão de sua discussão filosófica e psicanalítica, afastar-me propositalmente daquela de quem admiro para, assim, reconhecer ao final que sempre estive ao seu lado. Afinal, sem uma “boa-distância” não há amizade que sobreviva.

ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p.31.

Além da minha amizade com o artista, há a amizade entre pintor e escultora, mãe e filho. É possível na obra de ambos identificar semelhanças, cuja construção imagética é bastante familiar, Ilton usa o artifício dos olhos semicerrados característica da comunidade *bugresca*, como mote para a representação das benzedoras, que configuram o mito, a metáfora da mulher indígena, cuja representação mais próxima é a própria mãe do pintor a escultora Conceição dos Bugres.



Figura 08: Mitos e cores 05.  
Fonte: SILVA.

Na produção artística da mãe e do filho, existem outros traços compartilhados, os cabelos negros e espessos, o nariz marcado e a boca bem desenhada, são traços que identifico na própria Conceição.

“Na medida em que se constroem corpos políticos sobre a família e são compreendidos como uma imagem dela, considera-se que os parentescos podem, por um lado, unir os mais diversos e, pelo outro, permitir que figuras semelhantes a indivíduos distingam-se as umas das outras.”<sup>99</sup>

Na relação entre Conceição, mãe e Ilton, filho, a cumplicidade é visível, não apenas nos traços e na temática. É possível identificar distinções nos materiais escolhidos por cada um dos artistas para representar e narrar seus mitos, mas o parentesco se faz presente em cada pincelada, em cada entalhe, pois os laços e mitos familiares estão ali presentes nas telas. “O mito é aquilo que entretece a cultura. Cultura é aquilo que dá sentido ao ser humano; é o que cada um recebe, percebe, dialoga e realiza em consonância com o deixar vigorar do pensar”.<sup>100</sup>

Os mitos através de personagens e imagens, trazem questões que perfazem o sentido de ser do ser humano. Um narrar além do linguístico, um narrar instaurador onde as diferentes culturas lançam-nos na dialética de mito e cultura, mundo e realidade. Nosso modo de pensar redutor e colonizado nos impede de perceber o mito preferimos falar sobre o mito. Com isso, deixamos de aproximar daquilo que é próprio do mito – a gênese criadora que vai além da causalidade.

O mito não se limita a um conceito, teoria, ideologia ou forma de conhecimento. Tudo que pensamos hoje pensamos desde o mito, entretanto, houve um esquecimento dos mitos. As diferentes metodologias científicas, teológicas e filosóficas, por exemplo, reduziram a verdade à causalidade. Criou-se o “verdadeiro” e “falso” e,

<sup>99</sup> ORTEGA. *Para uma política da amizade*, p.31.

<sup>100</sup> CASTRO. *Mito*, p.58.

consequentemente, a perda da dialética verbal. O mito revela justamente o contrário: a realidade é isto e aquilo – dialética verbal.

Por não ser comprovado racional/cientificamente, o mito passou ao ficcional, ao não verdadeiro. A compreensão da verdade como adequação lógica causal ocasionou a destruição dos mitos e das culturas que não são regidas sob as metodologias científicas.

Problematizo essa questão a fim de entender que a energia criativa da linguagem, no caso da minha pesquisa, a energia que emana da pintura de Ilton Silva. Dessa forma a minha compreensão de mito se dá por meio de um pensar meditativo, mito e mistério. Nenhuma teoria esgota ou suprime o sentido poético do mito, não há conceito que esgote sua vivencia criativa.

Para chegar a noção de mito que eu compreendo na obra de Ilton Silva, a palavra mito, do verbo grego *mytheomai*, significa manifestar pela palavra. Do radical deste verbo [*myth-*] formou-se também o verbo grego *myeisthai*, que significa calar, silenciar; e também a palavra mistério.<sup>101</sup> A palavra mito a entretecer o que somos essencialmente.

Por meio dos mitos Ilton dialoga com seu próprio eu, com suas memórias, parte fundante do artista como indivíduo pertencente a uma comunidade específica, onde constrói sua subjetividade e suas imagens. Esse diálogo tem um lócus, se dá entre as lembranças de criança quando em Ponta Porã, na fronteira, no Barbaquá com as benzedeadas a partir daí é que o pintor cria e dá forma aos Mitos e Cores, que transpostos em telas são a representação da identidade do artista.

---

<sup>101</sup> CASTRO. Mito, p. 58.

Por meio de suas lembranças o artista constrói nessa fase o mito das mulheres benzedoras parte do seu espaço biográfico, como forma de alimentar suas lembranças quando ainda vivia cercado por elas:

Barthes, quando fala de mito, concebe-o em analogia com o signo saussuriano e o inconsciente freudiano, pois o mito reproduz o mesmo esquema tridimensional do signo. O mito se constrói a partir de uma ideia semiológica que lhe preexiste no sistema da língua. O signo é a junção de três termos: significante, mitológico e significado como forma, e o significante como conceito, o terceiro termo no sistema do mito é a significação.<sup>102</sup>

A imaginação do artista deve ser pensada em seus próprios termos de referência, pretendo ler as histórias contadas e recontadas pelo autor indígena, na série “Mitos e Cores”, como lembranças, pois ele iniciou a fase já adulto, distante de Ponta Porã, e próximo da mãe a escultora Conceição dos Bugres, uma benzedora.

A autoficção não é como uma biografia e sim uma junção entre invenção e os relatos de vivência do narrador, o pintor Ilton. “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção”.<sup>103</sup> Barthes considera, a relação entre o mito e a autoficção “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma reflexão”. As benzedoras ilustram a autoficção do pintor Ilton Silva. A noção da pintura como possibilidade para a criação da subjetividade, manifesta uma ambivalência a respeito de uma verdade prévia à obra, que me permite pensar, a fase “Mitos e Cores” como a performance do artista.

As telas e seus elementos serviram de corpus analítico para o discurso histórico, como documentos, narrativas ficcionais com valor enunciativo, diluindo fronteiras disciplinares ainda mais ambiciosas entre a literatura e as artes plásticas.

Das lembranças relacionados ao período onde situo meu estudo escolho o que guardar e o que esquecer, uma perspectiva própria e, eu como parte da fronteira, com

<sup>102</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p.46.

<sup>103</sup> BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p.221.

suas cores, suas benzedeadas, e toda a natureza que de uma certa forma já não existe mais, se não nas telas pintadas na década de 70. Os contemporâneos de Ilton, assim como ele, mantem a fauna e flora do cerrado e do pantanal, costumes e gentes daqui como se vivessem numa fenda do tempo, onde tudo permanece como era no passado, um passado cada vez mais remoto.

A série, ainda hoje produzida, o artista repete suas Benzedeadas, antes lembrança, hoje talvez obsessão, ou uma metáfora para as histórias locais, que mesmo silenciadas não deixam de se repetir. A mesma história se repete em quase todo o território indígena no país, a luta pela terra, pelos meios de vida negados aos seus verdadeiros donos, que impedidos de viver a vida com dignidade, resistem ainda hoje ao extermínio.

Esse cenário, com o qual eu não me identificava, diluía e apagava aos poucos os mitos de Ilton, e ainda hoje turva as cores do Mato Grosso do Sul tingindo até o que não é terra de vermelho. Às cores de Ilton adiciono minhas tonalidades. Nesta narrativa que construo aqui em conjunto com o artista, uma elaboração metafórica, à medida que as observo sozinha e crio em cima do trabalho já concluído pelo pintor.

[...] quanto ao que fazer com essa voz, num trabalho que visa colocar em foco o caráter narrativo e construído da experiência. [...] trabalho amplo com a própria linguagem [...] necessários para o exercício da interpretação. [...] relatos polifônicos e multiculturais, marcados por um eu ao mesmo tempo em que dão conta do discurso alheio, no jogo da linguagem e na trama da narrativa. A enunciação, portanto, também é produzida de acordo com certos interesses e intenções, desejos e faltas, num discurso que se constrói no devir atual do diálogo; é nesse momento de montagem através da narração que a vida ganhará forma e sentido, e a identidade ganhará seus contornos.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p. 180.

A força do imaginário que impulsiona a escrita também impulsiona a pintura, as artes plásticas, assim como a presença imaginária do outro, que lê, assim como a presença imaginária que observa a produção artística, seja ela qual for.

Eu, enquanto leio os mitos do artista, sua cosmologia, e suas benzedeadas, como elementos que são, recorro a eles para compor minhas lembranças, memórias e laços; procuro ainda estabelecer um vínculo com o lugar de fronteira onde nasci, abandonado por anos e, que agora através das telas que me mantiveram minimamente ligada ao meu lócus, sem sobrepor minha narrativa à do pintor, faz ampliar o campo interpretativo, revendo posições marcadas por preconceitos e binarismos universalizantes.

Na autoficção, pouco interessa a relação do relato com uma “verdade” prévia a ele, que o texto viria saciar, pois como aponta Christopher Iach, “o autor hoje fala com sua própria voz, mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade.”<sup>105</sup>

Complemento a citação de Klinger com a afirmação de Achugar: “Todo discurso é sempre formulado a partir de um lugar que é verdadeiro e imaginado, concreto e desejado, histórico e ficcional”.<sup>106</sup>

As citações que utilizo aqui para esta e para qualquer outra pesquisa que eu venha a realizar num futuro próximo, acredito eu, por que quando me dispus a escrever essa dissertação, não foi para me situar equidistante, são para apresentar uma dimensão minha, a partir da minha história e de como me descubro por meio dela. Enquanto desconstruo minhas memórias, a desconstrução no sentido que Mignolo da a palavra, isto é, não no âmbito destrutivo, pelo contrário, no sentido de libertar os

<sup>105</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*. P. 50.

<sup>106</sup> ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 19.

conceitos estabelecidos na interioridade do pensamento ocidental, desconstruindo os Mitos e o Mato Grosso do Sul a cada dia me redescubro.

Do ponto de partida da minha pesquisa, a própria escolha em estudar um artista e escultor indígena no Mato Grosso do Sul, fronteira com Paraguai, lugar de onde leio as telas, apesar de que ler é diferente de ver, eu falo de mim, do que eu vejo nas telas, que utilizadas para ilustrar a pesquisa podem ser observadas para além da minha mirada. Aqui o recorte é meu, com grifos e citações escolhidas por mim, a crítica biográfica pós-colonial me autoriza ainda priorizar algumas telas em detrimento de outras.

Sabendo disso podemos fazer uma escolha consciente daquilo que lemos, admiramos, enfim, aquilo que nos contamina. E quem nos representa. Tudo aquilo que pensamos e a forma como agimos se reflete naquilo que devolvemos ao mundo. A relação indissolúvel entre pensar (e escrever) e agir.

Klinger discorre sobre as três figuras narradoras parte de um movimento na narrativa atual como uma das faces da literatura latino-americana pós-ditadura no Cone Sul, momento histórico em que minha pesquisa está assentada. A autora cita as palavras de Francine Massiello<sup>107</sup> que argumenta a existência, na ficção recente, de uma atração pelas figuras marginais da sociedade que “[...] expõem o dilema acerca da representação da outridade.”<sup>108</sup> A ficção, na pintura e na literatura, é uma forma de representar do outro, um exercício de alteridade.

Com a recuperação da democracia, e em meio a discussões intelectuais sobre os “fracassos da história” e o destino da nação, a ficção oferece uma intervenção para examinar a idéia de “representação” nos dois sentidos da palavra, o político (no sentido de delegação) e o artístico (reprodução

<sup>107</sup> Cf. MASSIELLO. *El arte de la transición*. (rever- li no livro da Klinger, mas fui procurar no livro da autora)

<sup>108</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p.15.

mimética). As outridades que habitam no corpo da sociedade latino-americana: delinquentes, imigrantes pobres e índios.<sup>109</sup>

Dentro dessas outridades latino-americanas, os índios são os que possuem menor valia quando suas vidas são comparadas ao preço da terra e `a arrouba do boi. Essa dupla medida é a ferida que permanece aberta ainda hoje, tanto na história do continente americano como um todo, quanto em outras partes do território nacional onde há uma grande concentração de etnias nativas. Aqui de onde falo, o Estado de Mato Grosso do Sul, a figura do índio é mais um espectro a pairar pelas ruas e acostamentos a perturbar as memórias coloniais.

Segundo o crítico fronteiriço Edgar Nolasco as memórias subalternas não nascem nem morrem; elas sobrevivem, nos tons de vermelho da fronteira que Ilton usa para tingir suas telas cujos limites se rompem ultrapassando a moldura e rompendo as fronteiras tradicionais da pintura.

Fronteiras podem tanto limitar quanto unir e misturar, na fase “Mitos e Cores” existe também um embaralhamento entre dentro e fora, nos entalhes as cicatrizes marcam a produção de mãe e filho. A produção de ambos, Conceição e Ilton, que utilizo aqui não apenas como metáfora, mas como um documento e representação do lócus de enunciação fronteiriço e subalterno dos sujeitos, o Mato Grosso do Sul, especificamente a fronteira entre Brasil, Bolívia e Paraguai.

Para além de sentir, falar e pensar, o ser humano é capaz de imaginar o que aconteceu (memória), de planejar, inventar e criar o que deseja no futuro. Esta capacidade permite vincular o passado ao futuro imediato, mediato e mesmo ao longínquo.

---

<sup>109</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p.13.

Por meio dessas capacidades é possível entender não só a história da humanidade, mas a história da minha família, enquanto procuro compreender Ilton e a sua organização familiar, dos grupos com os quais convivemos, a sociedade e a cultura em que somos cidadãos. Sensibilidade e indivíduos, um não existe sem o outro, por meio dessa reflexão Mignolo retira uma casca da ferida colonial, onde o local deslocou-se do “nacionalismo” onde não são mais apenas as sensibilidades locais a pautarem nossos sentimentos, todos os arranjos socioeconômicos interferem, incidem na rotina dos indivíduos ao redor do globo. Na vida, nas sensibilidades, nas fraquezas e nas nossas forças.

A existência de identidades solidamente alicerçadas, devem ser questionadas e as origens nacionais substituídas por posições de sujeitos subordinados, então o que sobra é um deslocamento da identificação política em nível nacional para uma identificação com posições de sujeito em nível de uma economia capitalista global.<sup>110</sup>

As identidades podem ser solidamente alicerçadas, mas suas origens nacionais devem ser questionadas e deslocadas para que adquiram posições de sujeito global. Esse deslocamento é uma forma de violência, dentre tantas utilizadas no processo colonial, pois a economia e as políticas não só interferem como pautam nossas emoções e sentimentos.

---

<sup>110</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.261.

### **CAPÍTULO III – ARTE SUBALTERNA E POLÍTICA FRONTEIRIÇA**

“Como diz o Vieira: ‘A gente dessa terra é a mais bruta, a mais ingrata, a mais inconstante, a mais avessa, a mais trabalhosa de ensinar de quantas há no mundo. Outros gentios, outros pagãos, são incrédulos até crer. Os *Brasis*, ainda depois de crer, continuam incrédulos.’” E Viveiros de Castro concluiu: “Ou seja, esse tema, a ideia de que os índios tem uma inconstância essencial, passou a ser uma espécie de traço definidor do caráter ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos do nosso imaginário nacional. A saber, o imaginário do índio mal convertido, que à primeira oportunidade manda deus, a enxada e as roupas ao diabo e retorna feliz à selva. E eu diria, para concluir, que é graças a isso que os índios continuam a salvo dos seus salvadores”.

CASTRO. Temos que aprender a ser índios, s. p.

### 3.1. MITOS, CORES E EPISTEMOLOGIAS DA FRONTEIRA

A condição de sujeito-fronteira permite a ele reconhecer pelo menos duas experiências de vivências: a de “viver-entre-línguas” (Anzaldúa, Mignolo) e a de viver-entre-fronteiras. Na primeira, o sujeito *fronterizo* fala, ouve, ou escuta o trânsito contínuo dos dialetos e das línguas, como o portunhol e o guarani, além de línguas indígenas que são pronunciadas de dentro das situações de subalternidades locais. Na segunda, o sujeito atravessado pela situação vê, percebe, sente pelo olhar, pelo paladar, a condição de *estranho* do outro, do andariego da fronteira. Tais traços de homem-fronteira encontram-se na convivialidade, na hospitalidade, no jeito esquisito de o outro abordar as coisas e as pessoas do lugar aonde se chega. Demorei muito para *des-aprender* (Mignolo) isso, mas eu já sentia desde tempos imemoriais. A diferença colonial do homem que vive na fronteira é que ele sente a fronteira no próprio corpo.

NOLASCO. *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza* 66-67.

A fronteira desenha no imaginário uma linha de limite, de quebra, uma linha imaginária que marca o corpo dos sujeitos, uma cicatriz que permanece aberta, atravessando memórias e experiências apagadas mas nunca esquecidas. A diversidade étnica e de nacionalidades estão estampadas nos sujeitos fronteiriços, corpos e histórias que insistem em se contrapor à narrativa homogeneizadora da modernidade.

O lócus fronteiriço, pela proximidade que mantém com a Bolívia e com o Paraguai, conserva matizes culturais singulares, abrigando em seu território grandes diferenças. Os constantes fluxos migratórios acentuaram ainda mais essa heterogeneidade na região, assim sendo, as contribuições culturais indígenas, paraguaia e boliviana, somaram-se à platina, andina, europeia e brasileira, que, em si,

reúne a multiplicidade. Gente de todo o país e imigrantes passaram a ocupar o estado, a comunidade paraguaia seguida pelos árabes eram as maiores colônias estrangeiras.

Por fim a fronteira possibilitou uma grande interatividade em toda sua multiplicidade e diversidade, seja de gentes, culturas, mercadorias, veículos, animais, músicas e doenças. Ali, as vozes, falas, cores, roupas, risos, cheiros, sons e rostos lembravam o Paraguai, a Bolívia, as regiões andinas, a Europa, um pouco de cada região do Brasil e as populações indígenas que habitavam a região.<sup>111</sup>

Toda essa diversidade cultural acentuou as diferenças já existentes no Estado tido [...] como corredor, ponto de passagem, de convivência e troca de experiências, propiciou a heterogeneidade, traduzida na sua multinacionalidade, no multilinguismo, no mosaico de etnias e no pluralismo cultural e religioso.<sup>112</sup> Local dotado de uma espiritualidade múltipla e diversa, impossibilitava o forjamento de uma identidade brasileira única e católica, objetivada pela aliança entre Igreja e Estado. Para a Igreja o Estado precisava ser evangelizado para ser salvo e para a Federação era preciso converter a fronteira em parte do Brasil e seus habitantes em brasileiros. “Para os viajantes nacionais, intelectuais e para as elites mato-grossenses, os paraguaios e bolivianos tornaram-se inimigos, potencialmente perigosos e perversos, e fator inibidor do progresso e da civilização.”<sup>113</sup>

Essa responsabilização dos países vizinhos pelo atraso da região fronteira era partilhado também pela Bolívia e pelo Paraguai. Esse movimento que pretendia separar para se modernizar claramente estava a serviço da colonização, dando continuidade ao projeto de branqueamento da população brasileira, assim como na europeização da cultura, como se fosse esse o obstáculo maior a ser vencido em prol do progresso, do desenvolvimento.

---

<sup>111</sup> MARIN. *Hibridismo Cultural na Fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia*, p. 330.

<sup>112</sup> MARIN. *Hibridismo Cultural na Fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia*, p. 330-331.

<sup>113</sup> MARIN. *Hibridismo Cultural na Fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia*, p. 330.

Isto posto, ficam evidentes os motivos que levaram ao apagamento das múltiplas narrativas identitárias, não só na região, mas em todo o país. A necessidade de unificar essas identidades justifica-se na ideia de manter a unidade do tecido social numa região que, não fosse a Guerra do Paraguai, seria parte de outro país. Essa condição se acentua a medida em que eu me afastava da fronteira e se aprofundavam as marcas que ela imprimia em meu corpo. `A distância eu me reconhecia como estrangeira dentro do meu próprio país. Fora dos limites da fronteira, o Mato Grosso do Sul não era apenas exótico e desconhecido, era também um lugar imaginário, não só para os sujeitos que habitavam outros lócus, mas também para mim, que considero ainda hoje o Mato Grosso do Sul como um prolongamento do Paraguai, distante do que se convencionou ser o Brasil.

Por considerar a diversidade cultural do continente como um todo, os estudos subalternos postula a urgência em substituir a narrativa histórica hegemônica por uma narrativa outra, descolonial. Mignolo postula acerca da importância das memórias, arquivos e histórias locais, como elementos primordiais no processo de construção de um novo arquivo onde estejam representadas as sensibilidades, individualidades e singularidades, esta última em referência `a Derrida. A opção descolonial se dispõe a estudar cada organização social e suas especificidades, abandonando o método comparativo, por entender que cada cultura ou grupo social se desenvolve `a medida em que sente necessidade. Descolonizar implica em reconhecer que não existem sujeitos e sociedades melhores ou piores.

Por conseguinte, a narrativa que Ilton expõem nas telas da fase “Mitos e Cores” ressalta as relações deixadas de lado pelos discursos hegemônicos. Procuro em cada textura, cor e entalhe, as histórias contadas pelo artista por meio de suas lembranças:

“[...] que vêm do inconsciente individual ou coletivo, o tempo reencontrado graças às sensações que afloram do tempo perdido, as epifanias ou concentrações do ser num determinado instante ou ponto singular”.<sup>114</sup> Os mitos coloridos por Ilton Silva são uma das tantas histórias locais soterradas e abafadas pelo discurso dominante.

Sobre a produção de artistas locais contemporâneos de Ilton Silva, o professor Marcos Bessa pontua com propriedade de especialista no tema o que venho afirmando por meio das reflexões teóricas de Walter Mignolo e Jacques Derrida.

[...]se o arquivo e as memórias como experiências singulares ao invés de conjuntas, posso dizer que cada sujeito à sua maneira, pela técnica artística ou desejo biográfico, reflete na tela um *outro* arquivo e *outras* memórias (sejam próprias ou as alheiras) para contar essas *outras* histórias.<sup>115</sup>

As mulheres benzedeadas, protagonistas da fase “Mitos e Cores”, escolhida por mim para dialogar com os conceitos do intelectual Walter Mignolo, personificam e representam o Mito dentro da fase. Nas telas misturam-se cosmologia e memória, convertidas em cores, formas e texturas, que se ampliam invadindo a moldura, rompendo os limites impostos pela tela. Essa característica marcante da fase em questão serve de metáfora para o lócus de enunciação que partilho com o pintor e escultor.

Esses lugares de memória, dores e desrespeito, são capazes de gerar pensamento, e recusam o lugar de objeto de estudo, tal como preconiza a crítica biográfica pós-colonial nascida aqui na fronteira sul do estado. Nesse lócus habitam o bilinguismo e a epistemologia fronteira, lugar de onde falo, lugar onde o pintor cria, esculpe e narra suas lembranças, dando forma aos Mitos de sua infância, lugar

<sup>114</sup> CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.102.

<sup>115</sup> BESSA-OLIVEIRA. *Paisagens biográficas pós-coloniais*, p., p.97.

onde a diferença colonial é sentida no corpo dos que habitam a fronteira. Corpos destituídos de importância pelo contexto colonial.

Para tanto, desconstruir a noção de sujeito colonizado presente em cada cidadão, indivíduo, ser, homem e mulher, periférico, subalterno e latino, vindos de diferentes lóci de enunciação, aproximar esses sujeitos em condição de subalternidade, que povoaram e colaboraram para a formação do estado de Mato Grosso do Sul é um exercício proposto pela crítica biográfica pós-colonial.

Essa condição de subalternidade reside dentro da construção das identidades, ideologias e gêneros, pois somos todos considerados periferia, sujeitos da fronteira, situados `a margem, fora do eixo cultural, financeiro e intelectual do Brasil, localizado na região Sudeste do país. É por meio dessa estrutura que as identidades dos sujeitos marginais aqui marcados se diferem de outros sujeitos, não menos subalternizados, que produzem e vivem assentados em outros *loci* geoistóricos dentro do mesmo país.

As palavras de Achugar traduzem o que Ilton colore em suas telas, que se consideradas fora do cenário em que foram produzidas sofrem com a perda de sentido, tendo em vista que: O sujeito local, pensa ou produz conhecimento a partir de sua “história local”, ou seja, a partir do modo que “lê” ou “vive” a “história local”, em virtude de suas obsessões e do horizonte ideológico em que está situado<sup>116</sup>.

Esse horizonte ideológico a que Achugar se refere é um horizonte próprio, assentado por escolhas e inquietações particulares. É por meio desta perspectiva local pontuada pelo autor que penso e produzo minha pesquisa, assim como Ilton pinta seus mitos, os quais leio, considerando tanto as minhas histórias locais quanto as histórias

---

<sup>116</sup> ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p.29.

que Ilton colore, encenadas pelos mitos de sua infância dotados de um sentido outro, que considera singularidades e sensibilidades.

O autor uruguaio trata da questão do local chamando atenção para o fato de que o discurso latino-americano é visto de uma forma menos rigorosa, como um discurso menor que não possui um método sistemático. O discurso hegemônico acredita existir somente uma forma e um só caminho para que se possa construir um discurso teórico válido, de maneira oposta a opção descolonial reivindica o direito ao balbucio, não como um discurso inválido e desqualificado, mas, como um seu discurso próprio, diferente e estruturado, um discurso de resistência.

Não será que o lugar do discurso – maior ou menor, dos latino-americanos, letrados ou iletrados, de esquerda ou de direita, homens ou mulheres, mineiros ou acadêmicos, para os ouvidos do hemisfério norte é sempre o do “balbucio” e o da incoerência ou inconsistência teórica? Não será que o “balbucio teórico latino-americano” não é incoerência nem inconsistência? Não será que esse balbucio teórico é outro pensamento ou um pensamento outro? Não será que balbuciar é um “discurso raro”, um “discurso orgulhosamente balbuciante”? Não será que eu tenha escolhido “balbuciar teoricamente” como um modo de marcar e prestigiar meu discurso?<sup>117</sup>

Aos ouvidos do centro, o discurso que emerge da e na fronteira-sul soa um tanto exótico, uma vez que a imagem do Centro-Oeste foi construída por meio de cenas idílicas de um mundo rural, que objetiva idealizar o estilo de vida do homem do campo insistindo na manutenção de estereótipos que se limitam a peões, boiadeiros, indígenas e senhores de terras. Essa visão romantizada encobre a violenta luta pela posse da terra entre fazendeiros, índios e sem terras.

Descolonizar é, de certa forma, acreditar em quem sempre foi desacreditado, romper com o discurso do invasor, único discurso considerado como válido, que eu, assim como Achugar no fragmento acima, entendo como um balbucio teórico, um

---

<sup>117</sup> ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 35.

pensamento outro, que se propõe a pensar *lócus* e *bios* a partir de uma perspectiva outra, local. Por meio de perguntas, o escritor convida o leitor a percorrer com ele passo a passo suas reflexões acerca do balbucio latino americano sugerindo que essa prática é senão uma escolha.

Isto posto, o exercício oferecido pela crítica biográfica pós-colonial em relação ao pensar local é um convite para o subalterno exercer o seu direito a um pensamento outro que contemple as sensibilidades do local e a diversidade dos sujeitos. Para descolonizar a obra de Ilton Silva, escolhi desobedecer a epistemologia hegemônica que crê ser possível compreender toda e qualquer manifestação cultural ou social por meio de uma única perspectiva. Minha predileção pelas obras do artista que como descendente de uma gente que é violentamente desrespeitada, e subestimada de uma forma tão violenta, desfaz quaisquer dúvidas acerca da minha escolha epistemológica. Descolonizar é se colocar em oposição à história oficial que se ocupa ainda hoje de manter enterradas culturas que se encontram vivas e pulsantes, a medida que resistem sem se deixar assimilar.

Os indígenas considerados um entrave ao progresso aos olhos da modernidade, que por meio de uma narrativa enviesada construiu no imaginário dos grandes centros do país a região centro-oeste de plantações a se perder de vista, muito gado e as belezas do Pantanal. Essas imagens reiteradas sempre que o estado é notícia nos grandes centros, reforçando a diferença colonial e camuflando da grande massa a brutalidade dos acontecimentos cotidianos.

A forma como leio e desarquivo no presente minhas memórias do passado, mais precisamente o período que compreende os anos 1970 e se estende até o início da década de 1990 quando deixei a fronteira. As lembranças que emergem desse

tempo passado, utilizo no presente e reconheço a subalternidade intrínseca das memórias que arqueei desses anos. Por outro lado, como reforça Nolasco:

[...] a memória subalterna faz questão de lembrar-se *voluntariamente* de sua própria história/memória para mantê-la viva dentro dos escombros, restos e esquecimentos aleatoriamente empurradas para a margem da civilização ocidental moderna, que nunca se esquece de nada(?)[...]<sup>118</sup>

As Benzedeadas ocupam lugar central na narrativa dos “Mitos e Cores” do artista, encarregadas de transmitir e encenar as histórias locais contadas quando o artista ainda era criança e residia com a família em Ponta Porã. Posteriormente Ilton migra para Campo Grande e leva com ele essas histórias e as insere em sua produção, essas memórias falam de si e do todo, pertencem à coletividade, Ilton, como representante dessa cultura se encarrega de manter vivas em suas telas essas histórias.

A proposta descolonial de Walter Mignolo, entre outros autores utilizados na pesquisa, me permite articular os postulados da crítica biográfica proposta pela intelectual mineira Eneida Maria de Souza, os quais me auxiliam na ampliação do diálogo iniciado já neste subtítulo. Para além das telas do artista, considero a relação dele com a mãe, a escultora Conceição dos Bugres, suas memórias do cotidiano e suas referências, lócus e *bios*, tudo mais que em contato com sua produção contamina seu traço e interfere na profundidade dos entalhes e relações que se revelam na construção dos mitos e cores, do artista fronteiriço.

Nesse sentido a crítica biográfica de Souza auxilia minha inserção no texto incluindo o olhar e as especificidades que delimitam minha escolha enquanto sujeito teórico, pós-colonial, dotado de sensibilidade participo do processo de construção da “narrativa mitológica” do pintor sul mato-grossense Ilton Silva. A crítica biográfica pós-colonial considera as biografias e acontecimentos; da época, da vida do artista e, as

<sup>118</sup> NOLASCO. *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza*, p.85.

minhas memórias, como elementos que trazem para a discussão a quebra de limites entre as disciplinas, na qual reconheço uma forma de teorização pós-colonial.

Dentre as particularidades da crítica biográfica, Souza realça a sensibilidade da mulher-biógrafa, atenta à escuta dos pequenos e talvez mais significantes detalhes da vida e da obra do pintor, presentes nas telas ricas em cenas da natureza e frequentemente inundadas pela subjetividade do artista. Sem me deixar seduzir pela poeira dos arquivos, o conjunto de telas que compreende a fase “cores e mitos” que configuram o *corpus* analítico, fujo à tentação da observação microscópica ou pela fantasia encobridora do sujeito que escreve, e pinta; procuro ampliar o horizonte crítico e imprimir minha marca engendrada pela teoria e pelo teor documental e simbólico na fase “cores e mitos” pequenas narrativas consideradas por Souza:

[...] igualmente responsáveis pela construção do sentido subliminar da história. A literatura, rica em cenas dessa natureza e pródiga na arte das subjetividades, é convocada a servir de *corpus* analítico para o discurso histórico, o que contribui tanto para a diluição de fronteiras disciplinares quanto para a exploração de narrativas ficcionais com valor enunciativo e como procedimento de escrita.<sup>119</sup>

Os elementos utilizados pelo artista na composição das telas servem de *corpus* analítico para o discurso histórico que empreendo na minha pesquisa, por que são considerados a partir da teoria pós-colonial como produtores de conhecimento. A fase “cores e mitos” são documentos, narrativas ficcionais com valor enunciativo, que diluem as fronteiras disciplinares ainda mais ambiciosas, entre a literatura e as artes plásticas, tomando lugar de:

[...] uma prática teórica daqueles que se opõem ao conceito racional e asséptico de teoria e conhecimento, teorizando precisamente, a partir da situação na qual foram colocados, sejam eles judeus, ameríndios, africanos ou outros povos do “Terceiro Mundo” como os hispânicos nos Estados Unidos de hoje.<sup>120</sup>

<sup>119</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 109.

<sup>120</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 157.

A inscrição do crítico no discurso, ao contrariar conceito racional e asséptico do conhecimento, serve “para negociar suas vidas e sua condição subalterna”<sup>121</sup>. É de acordo com essa inscrição biográfica do crítico pós-ocidental Walter Mignolo que a teorização bárbara se aproxima da crítica biográfica onde o sujeito também “[...] se inscreve como ator do discurso e personagem de uma narração em construção”<sup>122</sup>, para lembrar a contribuição de Eneida Maria de Souza para a crítica biográfica pós-colonial<sup>123</sup>, cuja aproximação se vale tanto de experiências biográficas comuns, pode ser feita pela crítica a partir de liberdades interpretativas, quando de rede de associações que se compõem de elementos ficcionais, teóricos e biográficos.<sup>124</sup>

De acordo com Mignolo, um dos objetivos da teorização pós-ocidental/ colonial é manifestar outras formas de conhecimento além daquela imposta pela racionalidade civilizatória que tende a homogeneizar e a dizer quais são teorias e quais não são. Uma versão dessa teorização é defendida por Mignolo, a “de pensar a partir e sob a perspectiva da subalternidade”<sup>125</sup>.

Pensar a partir da fronteira significa, dessa forma, que todo sujeito é capaz de produzir conhecimento, não apenas indivíduos alocados em determinados lugares em determinadas épocas e aparelhados com línguas hegemônicas, por exemplo. É por isso que a pós-colonialidade tem de atender ao discurso do sujeito que fala a partir da fronteira, pois:

Se a pós-colonialidade não consegue romper com a epistemologia moderna, torna-se apenas outra versão dela, com um tema diferente. Seria, em outras

---

<sup>121</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 146.

<sup>122</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 103.

<sup>123</sup> O termo “crítica biográfica pós-colonial” – diálogo entre a crítica biográfica e com a epistemologia pós-colonial – foi empregado por Edgar César Nolasco em *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*.

<sup>124</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 112.

<sup>125</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 159.

palavras, uma teoria *sobre* um assunto novo, mas não a constituição de um novo sujeito epistemológico que pensa *a partir das e sobre as fronteiras*.<sup>126</sup>

É no sentido de mudar o cenário do conhecimento que o pensamento liminar, razão subalterna e a teorização bárbara vêm contribuir para essa epistemologia fronteiriça que é o pós-ocidentalismo. Uma alternativa é pensar a partir de experiências subalternas “tanto para a autocompreensão quanto para as políticas públicas, que criam condições para transformar (e estigmatizar) as relações de subalternidade”<sup>127</sup>.

A quebra proposta pela mirada descolonial, pode ser entendida como uma desobediência epistêmica, por que considera a ruptura de fronteiras disciplinares e ideológicas. Esse tema foi discutido pelo autor Edgar Nolasco no livro *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza*, quando este adiciona a pós- colonialidade, elemento que corrobora o diálogo entre a vida e obra dos sujeitos aqui atravessados pela identidade fronteiriça, ao cunhar o termo crítica biográfica pós-colonial.

No próximo subtítulo deste capítulo, por meio do conceito de epistemologia fronteriza, trabalhado por Mignolo e Nolasco entre outros, deter-me-ei sobre a identidade subalterna que atravessa os sujeitos fronteiriços aqui implicados. Para tanto, me utilizarei da noção de “teorização bárbara” de Walter Mignolo, empregada por Edgar Nolasco em seu livro *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza* (2013), que pensa a partir da fronteira Sul, lugar em que hoje me encontro e, compartilho com o crítico, que me auxilia a pensar a mim mesma a partir do meu lócus.

---

<sup>126</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 159. (Grifos do autor).

<sup>127</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 160.

### 3.2. ARTE, POLÍTICA E AFETIVIDADE

[...] “teorização bárbara”: uma prática teórica daqueles que se opõem ao conceito racional e asséptico de teoria e conhecimento, teorizando, precisamente, a partir da situação na qual foram colocadas [...].

MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 157.

A experiência, ou a posição, na qual se encontra o crítico subalterno, ao mesmo tempo em que desenha o contorno de seu *bios*, também permite a inscrição da teorização pós-ocidental como uma “teorização bárbara” (selvagem, periférica, *fronteriza*).

NOLASCO. *Perto do coração selvaje da crítica fronteriza*, p. 115.

Em certa medida escrevo minha dissertação como um ato político, me assumindo como membro de uma periferia, a fronteira-sul. Minha posição periférica me permite uma prática teórica embasada na minha experiência como sujeito local, o que Nolasco classifica como “teorização pós-ocidental” em oposição à racionalidade imposta pelas teorias do conhecimento hegemônicas determinadas pela colonização. A cidade de Campo Grande é ao mesmo tempo o meu lugar de reflexão e o local em que Ilton Silva produz a fase “Mitos e Cores”; suas telas fazem parte do meu bios e por meio delas constituo e reconstruo meu lócus de enunciação.

O processo de hegemonização das culturas latinas empreendido pela colonização, que pretendia uma concepção totalizante do continente, ao qual Mignolo critica por entender que essa perspectiva é impensável, mas considera sua utilidade:

[...] no sentido em que a diferença entre subalternidades interiores e exteriores estrutura-se em termos legais e econômicos. Assim, trata-se na verdade de uma diferença de classe. Entretanto, a diferença não é justificada em termos de classe, mas em termos de etnia, gênero, sexualidade e, algumas vezes, nacionalidade (isto é, se acontece que a nacionalidade em questão seja “contra” os ideais democráticos e nacionalistas ocidentais). Ninguém é excluído porque ele ou ela é pobre. Empobrece porque foi excluído. Por outro lado essa diferença nos permite compreender que gênero e diferenças étnicas e sexuais

poderiam ser absorvidos pelo sistema e situados na esfera da subalternidade interior.<sup>128</sup>

É fundamentada na diferença entre subalternidades interiores e exteriores e, na esteira dos dois teóricos latinos, Mignolo e Nolasco, que utilizo as telas produzidas durante a década de 1970 pelo pintor Ilton Silva, como uma prática descolonial, selvagem e fronteiriça, documento pictórico do momento político vivido no Brasil e, em boa parte da América do Sul, que se encontrava dominada por Regimes Militares.

À época, as elites e o governo federal se empenhavam em demarcar fronteiras geográficas, políticas e culturais, entre as soluções encontradas estavam a intervenção autoritária do Estado por meio de medidas disciplinares e coercitivas com fins de homogeneizar as diferenças locais e reafirmar o sentido nacional. [...] Como resultado, foram realizados empreendimentos que tinham a preocupação estratégica de interligar o Mato Grosso ao “corpo do Brasil”, do qual estaria “divorciado”.<sup>129</sup>

As estratégias geopolíticas procuravam integrar o Mato Grosso à Nação, por meio da ocupação, povoamento e do desenvolvimento regional e pela neutralização da influência estrangeira através da construção de um imaginário a fim de forjar sentimentos e laços de identificação com o Brasil.<sup>130</sup>

Durante a implantação dessas políticas foram realizadas várias obras de carácter estratégico e militar que atraíram militares de todas as regiões do país. A fronteira por onde circulavam livremente gentes e mercadorias passa a ser controlada por um agente externo, alheio ao atravessar constante de vidas pelo corredor formado entre os três países. Essa intervenção acentuou as diferenças em lugar de enaltece-las.

Com base na teorização bárbara, autor/artista e sua produção não devem ser separados, uma vez que sua condição de sujeito contamina toda sua obra. Nessa

<sup>128</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.243-244.

<sup>129</sup> MARIN. *Hibridismo Cultural na Fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia*, p. 332.

<sup>130</sup> MARIN. *Hibridismo Cultural na Fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia*, p. 333.

medida, Ilton constrói seus Mitos e Cores por meio de lembranças, situadas na infância, quando no *Barbaquá*, onde as mulheres benzedeiros tratavam das folhas da erva mate, na cidade de Ponta Porã localizada na zona *fronteriza* do estado.

Seus Mitos são memórias e heranças da infância, reeditadas, revividas, coloridas e contadas como forma de mantê-las vivas. Construindo e desconstruindo exaustivamente as benzedeiros, o artista mantém viva as mulheres que de todos cuidavam; mulheres que na falta de médicos, benziam, faziam os partos, educavam os seus filhos e os filhos dos outros e que transmitiam oralmente as histórias e o conhecimento de seu povo, enquanto trabalhavam as folhas de mate.

Desse modo, a pesquisadora Claudete de Souza (2015) ratifica essa característica que é marca da transmissão do conhecimento, dos valores simbólicos e do respeito à natureza, que se perpetua nas populações indígenas:

Como uma das características mais marcantes das populações indígenas é a oralidade, o conhecimento de sua cultura se perpetua de geração em geração por meio de histórias, ensinamentos de seus valores simbólicos, o respeito à natureza.<sup>131</sup>

Reproduzindo essas histórias que lhe foram contadas, Ilton ativa a memória discursiva e os saberes tradicionais que constituem sua identidade cultural. Os seus “Mitos e cores” referem-se à sua etnia, pertencem a sua comunidade, não são gerais, e emergem em oposição aos modelos genéricos de índios que povoam o imaginário social, como se todas as etnias fossem iguais. Há índios e índios, com mais diferenças que semelhanças.

Seguindo por essa lógica, organizo o espaço biográfico em que as diversas narrativas de vida se encontram para compor o amplo cenário cultural, no qual as obras de Ilton estão inseridas. A telas do artista congregam diversas memórias, individuais e

---

<sup>131</sup> SOUZA. O movimento identitário do povo kinikinau, p.32.

coletivas, as quais extrapolam as formas tradicionais de registro consideradas arcaicas pela estética moderna. Ilton escolhe a pintura como forma de legitimar suas memórias, sua produção pode ser vista como uma forma de resistência, o artista escolhe um suporte criado pela modernidade para extrapolar o limite ao qual estava confinada a produção que emerge do sujeito em condição de subalternidade.

No passado os mitos eram transmitidos majoritariamente pela oralidade, mais tarde, na década de 1970, que pode ser considerado um tempo futuro em relação a ao passado tradicional, o pintor de forma pictórica, colore essas histórias com tons fortes e quentes, presentes nos matizes do cerrado sul-mato-grossense. Nesse sentido, Marta Francisco de Oliveira, na resenha “ESPAÇOS DAS SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS”, de *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS*: crítica biográfica, afirma que:

Para outorgar sentido à experiência, à vivência fragmentária e caótica da identidade. Aparentemente, o espaço biográfico é infinitamente amplo; é, portanto, o lugar onde congregam diversas memórias individuais e coletivas, relatadas de formas tão diversas que extrapolam todos os limites do que pode abarcar a literatura, bem como outros campos do saber. São narrativas de vida em circulação nos mais variados gêneros, nas quais se percebem tanto a intertextualidade como a interdiscursividade, em praticamente todas as formas de registro, que ajudam a caracterizar o (amplo) cenário cultural do qual são oriundas.<sup>132</sup>

Retomo, para tanto, a noção de Derrida que define a vida, o ser-em-vida, como que amarrado a uma tensão interna causada pela própria herança. Essa herança se assemelha a uma eleição, uma seleção, ou uma decisão. Assim como a crítica biográfica que permite escolher, eleger e tomar decisões, ao mesmo tempo em que se é também escolhido pelo outro, numa via de mão dupla.

---

<sup>132</sup> OLIVEIRA. Espaços das subjetividades contemporâneas, p.176.

Dessa herança, sinto que fui escolhida pela mitologia do artista, assim como fui conduzida por acontecimentos alheios à minha vontade a estar aqui. Veredas da vida me trouxeram mais uma vez para a fronteira, este lócus que há muito tempo abandonei e hoje novamente habito. O retorno ao Mato Grosso do Sul me abriu a possibilidade de empreender minha pesquisa, rever minhas escolhas, e até mesmo pensar os motivos que me levaram a partir tão cedo em busca de ampliar meu mundo, interno e externo.

Empreendo minha pesquisa, oportunizada pela minha participação no grupo de estudos fronteiriços, o Núcleo de Estudos Culturais Comparados (NECC), sob a orientação do professor Edgar Nolasco, cuja pesquisa visa recuperar as paisagens fronteiriças por meio da opção descolonial proposta por Mignolo. Seguindo a orientação do professor Nolasco escolhi desarquivar as narrativas mitológicas do pintor Ilton Silva, as quais recebi como herança.

Para tanto, utilizo uma epistemologia outra, que me foi apresentada na disciplina “Literatura comparada”, cuja finalidade era oferecer uma opção à colonialidade do poder que opera por meio dos saberes, que mercantilizam o conhecimento e as vidas dos sujeitos que se encontram no que a colonialidade conhece como fronteira. Esta fronteira ex-cêntrica localiza-se fora dos lugares de onde emergem os saberes delineados pela modernidade.

O lócus fronteiriço impõe limites, a grosso modo, a mesma fronteira afasta e aproxima os três países: Brasil, Bolívia e Paraguai. Situada na exterioridade do sistema colonial moderno, encontra-se geograficamente distante do centro do país, deslocada do eixo pensante a região Centro-Oeste permanece ainda desconhecida na grande maioria das regiões que compõem o vasto território nacional.

Desta forma, desde sua divisão, o novo estado quando surge precisa de uma identidade cultural e política. Em se tratando de um acontecimento que se deu durante os anos de chumbo em que o país foi governado pelos militares, a identidade cultural abarcava também contornos políticos. O que considero intrínseco, já que minha pesquisa se fundamenta na relação destas duas instâncias, arte e política, as quais eu me deterei mais adiante.

Em tempos de projetos globais, Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, em *Fronteiras do local* (2008), aponta que a necessidade de se construir uma identidade cultural e artística é um meio de afirmar as particularidades do estado, uma vez que este é formado por inúmeras etnias e nacionalidades, as quais deveriam estar representadas nessa nova configuração geográfica. Assim sendo:

Dentro dessa perspectiva, observamos que a reflexão de/sobre a construção da identidade cultural e artística sul-mato-grossense, reforça a compreensão de que o constructo identitário não pode estar dissociado de referências à culturas alheias ou externas, tanto nacional como internacional, o que nos leva a afirmar que “a identidade cultural de uma região não corresponde, por si só e *a priori*, a práticas culturais da região, localizadas, a verificação e análise de tais manifestações localizadas só podem ser compreendidas como *spectrum*, que irradiam-se por outros espaços, por outras regiões culturais”.<sup>133</sup>

No caso específico da tríplice fronteira, o constructo identitário se dá em meio ao trânsito constante de sujeitos que atravessam de um país para o outro e dos imigrantes de lóci mais longínquos como a minha família que migrou da Síria e aqui chegaram. Questiono as condições em que essa construção se dá, considerando que a região recebeu as mais diversas nacionalidades, línguas e culturas.

Essa variedade de sujeitos, essa mistura de povos, num primeiro momento são ignoradas, em prol da construção de uma identidade falsamente igualitária que, ao

---

<sup>133</sup> SANTOS. *Fronteiras do local*, p.16.

mesmo tempo em que se utiliza dos símbolos e cores ameríndias, aponta para o apagamento das culturas tradicionais locais que podem decorar as paredes das casas grandes mas não podem adentrá-las senão pela porta dos fundos.

Nas palavras de Santos, acerca da problemática da construção de uma identidade sul-mato-grossense, essa construção tem como objetivo mascarar as diferenças internas, mas não tem como objetivo eliminá-las e aponta para a arte como possibilidade, como uma alternativa capaz de considerar a diversidade cultural, traço que marcam os lóci fronteiriços, em especial a tríplice fronteira. Para o autor a idéia de uma identidade para o recém criado estado não necessariamente demandaria uma condição de subalternidade entre cultura, mas:

Todavia, tal conceito tende a eliminar as diferenças em nome de uma falsa e improdutiva igualdade, como se num mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas, houvesse uma homogeneização das identidades nacionais. Longe de compactuarmos com essa atitude, entendemos que a reflexão de/sobre a identidade sul-mato-grossense, em suas manifestações artísticas e culturais, pode sim considerar as diversas identidades nacionais e internacionais que contribuem para a formação de nossa identidade, mas isto não implica o apagamento das especificidades de cada uma delas.<sup>134</sup>

Seguindo a problemática apontada por Santos, entendo que o que ocorre na fronteira-sul se repete em quase todo o território nacional. Povoado por uma gama enorme de sujeitos, aquilo que confere ao Brasil e ao brasileiro uma identidade híbrida. Na interpretação de Nestor Garcia Canclini, em *Culturas híbridas* (2008), quando observa na fronteira entre México e Estados Unidos a reorganização ocasionada pelo trânsito de sujeitos multiculturais, o autor aponta o caráter inovador e ao mesmo tempo para a deterioração das condições de subsistência dos indígenas e dos camponeses em meio `a chegada de mais mão de obra:

[...] a reflexão mais inovadora sobre a desterritorialização [está] se desenvolvendo na principal área de migrações do continente, a fronteira do

---

<sup>134</sup> SANTOS. *Fronteiras do local*, p.18.

México com os Estados Unidos. Dos dois lados dessa fronteira, os movimentos interculturais mostram sua face dolorosa: o subemprego e o desarraigamento de camponeses e indígenas que tiveram que sair de suas terras para sobreviver. Mas também está crescendo ali uma produção [cultural] muito dinâmica.<sup>135</sup>

Os sujeitos que migram para e na fronteira-sul, vivem esse atravessamento de uma forma análoga a vivida na fronteira descrita por Canclini. Encontram-se desprovidos de uma conceituação capaz de abarcar essas inúmeras peculiaridades. Seguindo por essas estradas de fronteira, pessoas, culturas e línguas se hibridizam. Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005) compreende as identidades híbridas como duas identidades:

[e]las são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. [...] As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de natureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas são irrevogavelmente *traduzidas*. [...] Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e negociar entre elas.<sup>136</sup>

Para esses sujeitos híbridos que se encontram em trânsito migratório, uma vez que se vêem obrigados a negociar suas vidas para sobreviver, como articula o autor mexicano Néstor García Canclini, essa hibridismo pode ser entendido como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.<sup>137</sup> Na dimensão latina é possível dizer ainda que os latinos produzem em situação de hibridismo, diferentemente da lógica moderna de produção artística, a arte latina questiona a construção dessa identidade homogênea.

<sup>135</sup> CANCLINI. *Culturas híbridas*, p.312.

<sup>136</sup> HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 88-89.

<sup>137</sup> CANCLINI. *Culturas híbridas*, p.19.

Problematizando as diferenças impostas pela colonialidade no continente, especificamente na produção do artista Ilton Silva que, situado na fronteira entre Brasil, Bolívia e Paraguai colore seus mitos com os matizes e cores da pós-colonialidade, `a medida em que pinta para manter vivos costumes, mitos e tradições ele utiliza telas e molduras “modernas”, formas de representação artística, como forma de traduzir os mitos que fazem parte da cosmologia de sua comunidade.

Por meio dos textos críticos (teóricos), de autores como: Hugo Achugar, Walter Mignolo, Edgar Nolasco e Darcy Ribeiro, que me auxiliam a falar a partir do meu lócus, a medida em que minha reflexão tem um lugar específico, e não poderia ser empreendida por um outro crítico ou crítica que estivesse localizado em outro lócus, como por exemplo a região Sudeste do país. Desta forma, compreendo que me situar geográfica e historicamente, para utilizar o conceito desenvolvido por Mignolo de “lócus geoistórico”, por conseguinte, garante `a minha pesquisa um caráter singular.

Isto posto, minha leitura encontra-se assentada na crítica pós-colonial, conceito que emerge da fronteira. É nas margens que reside ainda a necessidade de uma reflexão situada, da mesma forma que a problemática latina oferece situações e circunstâncias peculiares que diferem das de outros continentes. A fronteira-sul do Brasil também possui suas peculiaridades e requer um olhar atento para compreendê-las. Para tanto é preciso estar o crítico ou a crítica, situados e inseridos numa relação de cumplicidade, ao ponto em que esse crítico possa reconhecer as sensibilidades do local de onde emerge seu discurso.

Como já dito anteriormente neste capítulo, eu pesquisadora, membro de uma família de imigrantes vindos do oriente médio, brasileira como tantos outros que aqui nasceram, estabeleço, conforme Achugar, meu posicionamento geoistórico e político

para então contar uma das muitas histórias locais silenciadas tanto pela colonialidade, quanto pela pós-modernidade:

[...] Situar e filiar o outro possibilita estabelecer o posicionamento de quem fala, possibilita projetar ou inventar memórias, possibilita construir passados ou apagar histórias. (...) Isto é, parece ser necessário recordar que não é suficiente ser o Outro, mas é necessário demarcar o seu posicionamento.<sup>138</sup>

Para reconstruir memórias e passados locais, é preciso antes denunciar as condições de exclusão a qual foram relegadas todas as etnias que habitavam a região que hoje compreende o Centro-Oeste. Não é suficiente que eu conte essas histórias esquecidas, antes é necessário que esses povos excluídos pela narrativa moderna sejam ouvidos e reconhecidos como parte que são da população nacional. Seres humanos capazes de pensar e de criar uma cosmologia própria para explicar o mundo e para organizar a vida em total harmonia com a natureza. Só assim é possível desarquivar as histórias locais que os mitos pintados por Ilton encenam sem cair nas armadilhas da modernidade.

O processo de homogeneização das culturas latinas empreendido pela colonização, primeiro pelas nações Ibéricas, mais tarde pela Inglaterra e, posteriormente pelos Estados Unidos, colocava civilizações estruturadas em diferentes estágios de organização social sob a mesma categoria, aos olhos da colonialidade eram todos índios. Essa concepção totalizante do continente é criticada por Mignolo, por que pela perspectiva descolonial proposta pelo argentino, não se pode pensar o continente latino sem considerar a diferença colonial.

A situação de dupla subalternidade a qual o Mato Grosso do Sul está submetido, tanto em relação ao mundo, quanto em relação às outras regiões do país pode ser compreendida por meio da colonialidade do poder, segundo o autor argentino, esse

---

<sup>138</sup> ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 32.

processo pretendia controlar a economia, a política, a natureza, o conhecimento e as subjetividades de gênero e sexo, Walter Mignolo problematiza os modos hegemônicos de pensar o social, o político, o econômico e o cultural, considerando que estes se baseiam em uma concepção ocidental/europeu branco, masculino, cristão e heterossexual, subalternizando povos e culturas que se encontravam em uma outra lógica:

O autor sustenta que a colonialidade do poder tem agido, desde a construção da modernidade sob prisma europeu, no sentido de criar diferenças e utilizá-las como justificativa para a inferiorização, colonialização e subalternização de povos e culturas – como no caso dos índios, negros, judeus, otomanos, etc.<sup>139</sup>

As violentas incursões ao continente latino desencadearam o apagamento de povos e culturas, silenciando modos de vida e transformando os membros das comunidades indígenas em sujeitos marginais, destituídos de suas liberdades e impossibilitados de acessar os direitos aos quais gozavam os indivíduos pertencentes à sociedade hegemônica.

Segundo dados obtidos no site da FUNAI<sup>140</sup>, desde 1500 até a década de 1970 a população indígena brasileira decresceu acentuadamente e muitos povos foram extintos. O desaparecimento dos povos indígenas passou a ser visto como uma contingência histórica, algo a ser lamentado, porém inevitável. Este quadro só começou a dar sinais de mudança nas últimas décadas do século passado<sup>141</sup>.

Desde a colonização as inúmeras etnias que viviam na região central do Brasil, ainda hoje o estado concentra a segunda maior população indígena do país, essas etnias já lutavam em condições de desigualdade pela posse da terra, e pelo reconhecimento dos seus direitos. A razão subalterna surge como resposta ao projeto

---

<sup>139</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.57.

<sup>140</sup> Fundação Nacional do Índio.

<sup>141</sup> Dados obtidos no site da FUNAI.

colonial moderno, exercida pela crítica que é articulada na fronteira sul, lugar onde o sol se põe, marcada pela subalternidade imposta aos povos considerados bárbaros, que relegados a condição de inferioridade reivindicam seu direito a uma narrativa própria e singular. Conforme Mignolo, na passagem abaixo:

A razão subalterna é aquilo que surge como resposta à necessidade de repensar e reconceitualizar as histórias narradas e a conceitualização apresentada para dividir o mundo entre regiões e povos cristãos e pagãos, civilizados e bárbaros, modernos e pré-modernos e desenvolvidos e subdesenvolvidos, todos eles projetos globais mapeando a diferença colonial.<sup>142</sup>

As lentes da modernidade importadas dos grandes centros do mundo, definiram e separaram identidades, utilizando a visão maniqueísta, que define uma cultura como superior a todas as outras, desconsiderando seus aspectos e particularidades. Essa visão dualista empreendida pela modernidade restringe a diversidade de expressões artísticas e culturais, por desconsiderar suas particularidades.

Na contramão dessa visão eurocêntrica, Ilton Silva não esconde a condição a qual foi relegado todo o seu povo, embora seus “Mitos e Cores” sejam retratados com toda a reverência que merecem. Apesar da situação de abandono e do apagamento dos valores e da cosmologia ameríndia permanecem vivas suas culturas. Apesar dessa exclusão imprimir marcas profundas no trabalho do artista, seus mitos não se restringem ao espaço oferecido pela tela, desobedecem às demarcações impostas tecido e se expandem para a moldura utilizada pelo escultor como suporte para seus entalhes.

Manchando sua obra com as cores do céu, da mata, dos bichos e do sangue dos seus, que como ele são chamados de índios.

---

<sup>142</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 143.

A condição subalterna do sujeito que habita a fronteira é análoga `a situação de a que foram submetidos outros lócus em que a colonialidade se instaurou, não só no continente latino, mas também na África e na Ásia, conforme as palavras do crítico Edgar Nolasco:

O subalterno designa uma particularidade subordinada, num mundo de relações de poder especializadas. O subalterno possui um lugar, está situado em determinados espaços do globo. [...] Diferente da linha do equador, uma linha imaginária, o subalterno tem um lugar, ele habita, tem um referencial geopolítico específico.<sup>143</sup>

Ilton e sua mãe de maneira distinta reproduzem os mitos e encenam as histórias que foram apagadas pelo projeto colonial moderno. As telas da fase Mitos e cores do artista e as esculturas da mãe Conceição são representantes de uma epistemologia outra, subalternizada pela história, cuja versão é do colonizador, assim sendo, os povos que não sabiam escrever tinham suas histórias apagadas pela colonialidade e depois pela pós-colonialidade. Abaixo segue os bugres de Conceição:



Figura 09: Bugres de Conceição.  
Fonte: CONCEIÇÃO DOS BUGRES.

<sup>143</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p.22.

Logo a seguir, destaco uma imagem da série “Mitos e Cores” em que Ilton retrata os mitos e as cores da fronteira-sul:



Figura 10: Mitos e Cores 06.  
Fonte: SILVA.

Mignolo elege o termo “pós-ocidental” em lugar de utilizar o termo “pós-colonial” por entender que aquele atende melhor os diferentes tipos de discurso crítico erigidos na América Latina, já que o próprio termo surge dentro desse mesmo lócus, sendo proveniente de Fernán­des Retamar.

A expressão “pós-colonial”, por outro lado, é um problema na medida em que não está ligada aos *loci* específicos de onde erigem histórias locais diversas, mas é produzida como mercadoria acadêmica ao reproduzir os conceitos que nascem em determinados locais hegemônicos. Sobre a crítica pós-colonial, Nolasco expõe a posição subalterna exercida pela crítica dentro do país:

No Brasil, cada vez mais, pratica-se a tarefa de se traduzir obras que tratam diretamente da América Latina (inclusive tal prática é recorrente dentro de

várias editoras brasileiras). Tais trabalhos críticos, traduzidos, por sua vez, são exaustivamente relidos e reescritos, dentro das universidades brasileiras e até fora delas, para se refletir a cultura brasileira e seus problemas. [...] Todavia isso não quer dizer que esse referencial serve como uma luva para se pensar nossos problemas internos. E se não bastasse, e aí, de meu ponto de vista crítico, reside o pior, tais obras traduzidas tratam, quando tratam, muito indiretamente da cultura brasileira e suas produções culturais, como a literatura, por exemplo. [...] Mas a ninguém é permitido não ver que a boa crítica brasileira está quase em sua totalidade assentada nos novíssimos conceitos e reflexões articulados fora, e de forma excessivamente crítica no país.<sup>144</sup>

Seguindo essa lógica, a obra de Ilton só poderia ser observadas por meio de teorias estrangeiras que nada ou pouco consideram sobre a condição geoistórica do sujeito e sua produção. Opondo-me a essa prática, de importar conceitos, na esteira de Nolasco, utilizo uma perspectiva outra, pós-colonial, abandonando os princípios impostos pelo sistema colonial moderno que, por meio das teorias que viajam dos centros para a periferia, insistem em olhar para o continente como objeto de estudo. Desconsiderando a capacidade de pensar e de teorizar dos latinos, os críticos estrangeiros, e mesmo os intelectuais que migraram para as universidades europeias e americanas, continuam em certa medida a colonizar o pensamento latino.

Embora haja divergências entre os dois termos, pós-ocidental e pós-colonial, ambos contribuem para o estabelecimento de uma mudança no campo da teoria. De acordo com Mignolo, “ambos os discursos contribuem para uma mudança na produção teórica e intelectual, que descrevi como ‘gnose liminar’, ligada à ‘subalternidade’ e à ‘razão subalterna’.<sup>145</sup> Tais conceitos estão ligados aos próprios *loci* de enunciação de onde erigem as novas formas de pensar, ou aquelas subalternizadas pela crítica hegemônica. Considerando a importância do *locus* de enunciação:

O crítico esclarece que “não é tanto a condição histórica pós-colonial que deve reter nossa atenção, mas os *loci* pós-coloniais de enunciação como formação

<sup>144</sup> NOLASCO. *Perto do coração selbaje da crítica fronteriza*, p.25.

<sup>145</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 138-139.

discursiva emergente e como forma de articulação da racionalidade subalterna”.

Esses *loci* pós-coloniais de onde surgem diversas formas de pensar e de articulação subalterna, pressupõem o conceito de “razão subalterna” que é “um conjunto diverso de práticas teóricas emergindo dos e respondendo aos legados coloniais na interseção da história euro-americana moderna”<sup>146</sup>. Para compreender o “pós-ocidentalismo” é importante explicar o conceito de “gnose liminar” – que engloba o pós-colonial.

A “gnose liminar” é “[...] um anseio de ultrapassar a subalternidade e um elemento para a construção de formas subalternas de pensar”<sup>147</sup>. Uma forma de criticar a colonialidade do poder e os processos de subalternização, que assinala a emergência de novos *loci* de enunciação, lutando para se afirmar.

Os conceitos pós-moderno e pós-colonial, não indicam que a modernidade e a colonialidade acabaram (posto que o “pós” pode dar a ideia de sucessão), mas são novas formas de modernidade e de colonialidade. A proposta de Mignolo é a de promover um diálogo entre o pensamento liminar e a pós-colonialidade por meio da diferença colonial

A pós-colonialidade é, para o autor, “o conectivo que pode inserir a diversidade das histórias locais num projeto universal, deslocando o universalismo abstrato de UMA história local”.<sup>149</sup> Para essa diversidade de formas de pensar o crítico cunha o termo “diversalidade” que vem do inglês “*diversality*”.

<sup>146</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.139.

<sup>147</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.139.

<sup>148</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.140.

<sup>149</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.135

Reordenando a geopolítica do conhecimento, em duas formas complementares e distintas: “a crítica da subalternização na perspectiva dos saberes subalternos”<sup>150</sup>; e “a emergência do pensamento liminar [...] como nova modalidade epistemológica na interseção da tradição ocidental e a diversidade de categorias suprimidas sob o ocidentalismo, o orientalismo e estudos de área”<sup>151</sup>.

No prefácio do livro *Histórias locais/projetos globais*, Mignolo explica o que seria um pensamento outro (epistemologia outra), como sendo um pensamento crítico, e até utópico, que corrobora a construção de espaços de produção de pensamento. Na América Latina, os movimentos indígenas, quilombolas, o MST e o movimento zapatista são parte da história do colonialismo, a perspectiva desses sujeitos que viveram nas colônias (crioulos, mestiços, indígenas e afro-americanos), representam esses lugares epistêmicos que fomentaram o surgimento e o exercício desse paradigma outro.

Há uma diferença entre os discursos produzidos no espaço do centro e aqueles produzidos na periferia. Isso evidencia que os *loci* de enunciação, criados dentro da perspectiva da diferença colonial, produzem diferentes tipos de discursos em se tratando de sua constituição de tempo e espaço.

[...] enquanto ação específica da razão subalterna, coexiste com o próprio colonialismo como uma caminhada e um esforço contínuos em direção à autonomia e à libertação em todas as esferas da vida, da economia à religião, da língua à educação, das memórias à ordem espacial. Não se restringe à academia, e muito menos à academia norte-americana <sup>152</sup>.

Utilizando as pesquisas realizadas pelos membros do Grupo de estudos subalternos latino americanos, Sílvia Rivera Cusicanqui aborda a questão étnica em

<sup>150</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.136.

<sup>151</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.137.

<sup>152</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 146.

seus primeiros estudos sobre o campesinato na Colômbia, diferenciando o camponês-aimará, o camponês quichuá e o camponês, concluindo que, ao falar em camponês apenas se expressa a questão de classe, que não dá conta de explicar a América Latina e as etnias que a compõem. Nesse caso específico, Xavier Albó e Silvia Rivera Cusicanqui, demonstram que o termo mais apropriado seria o colonialismo interno em substituição ao subalterno, pois o primeiro traz a noção de etnicidade e o outro a noção de classe, para tratar das histórias e das sensibilidades do locais.

Os ensaios do escritor uruguaio Hugo Achugar “Sobre o balbucio teórico Latino-Americano” e “Leões, caçadores e historiadores”, presentes no livro *Planetas sem Boca*, desenham a problemática que envolve os discursos produzidos no interior da América Latina, mais especificamente na tríplice fronteira entre Brasil, Bolívia e Paraguai. O autor afirma que são os “interesses locais e concretos” a base da leitura realizada a partir das margens. Hugo Achugar considera o pensamento de Walter Mignolo em relação aos quatro projetos críticos de superação da modernidade – pós-moderno, pós-colonial, pós-oriental e pós-ocidental, uma contribuição significativa para a recuperação das histórias locais:

[...] A “história local” de um sujeito não é a mesma “história local” de outro, mesmo que ambos pertençam à mesma comunidade, ou dito de outra forma, não somente se produz em função de uma “história local”, como também em função do “posicionamento” – os interesses locais e concretos – dentro das histórias locais. (...) O sujeito social pensa, ou produz conhecimento, a partir de sua “história local”, ou seja, a partir de suas obsessões e do horizonte ideológico em que está situado.<sup>153</sup>

O autor evidencia que as histórias locais são múltiplas e se diferenciam de acordo com os sujeitos sociais, o “posicionamento” e os “interesses locais concretos” assumidos por estes sujeitos. Achugar pretende “descentralizar” e iluminar as múltiplas

---

<sup>153</sup> ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 28.

teorias que passaram a envolver os múltiplos sujeitos do conhecimento. Para tanto, propõe algumas perguntas: é possível o discurso teórico na América Latina? Acerca dessa possibilidade, o autor nos convida a refletir se nós latino-americanos, devemos nos limitar somente a importar e a traduzir teorias do inglês? Ou podem os “marginais” e “subalternos”, sejam eles “letrados” ou “iletrados”, produzir discursos teóricos?

Não será que o lugar do discurso – maior ou menor, dos latino-americanos, letrados ou iletrados, de esquerda ou de direita, homens ou mulheres, mineiros ou acadêmicos, para os ouvidos do hemisfério norte é sempre o do “balbucio” e o da incoerência ou inconsistência teórica? Não será que o “balbucio teórico latino-americano” não é incoerência nem inconsistência? Não será que esse balbucio teórico é outro pensamento ou um pensamento outro? Não será que balbuciar é um “discurso raro”, um “discurso orgulhosamente balbuciante”? Não será que eu tenha escolhido “balbuciar teoricamente” como um modo de marcar e prestigiar meu discurso?<sup>154</sup>.

As questões propostas por Achugar acerca do balbucio teórico e o projeto descolonial empreendido por Walter Mignolo me auxiliam não só a pensar a problemática dos discursos produzidos na fronteira como são a base teórica da minha pesquisa. Sem os estudos empreendidos por esses intelectuais que reivindicaram seu direito a um pensamento outro eu seria mais uma a reproduzir o discurso hegemônico, e abdicando do meu direito de pensar a partir do meu lócus, privilegiando o meu *bios*.

Articular a partir da fronteira, uma linha imaginária que atravessa os sujeitos, marcando vidas e corpos com a cor vermelha da terra. Essa terra que já foi povoada exclusivamente por silvícolas, numa velocidade assustadora foi convertida em um deserto verde, de pasto e soja e cana de açúcar.

Parto do princípio de que a arte, como produção cultural de um povo, possibilita acessar cultura, modo de vida e costumes, manifestações de beleza. Dotadas de uma estética própria, as telas de Ilton Silva contam a História de uma gente que foi

---

<sup>154</sup> ACHUGAR. *Planetas sem boca*, p. 35.

silenciada, perseguida e assassinada. O antropólogo Darcy Ribeiro de forma quase poética define como [...]gente humana penosamente se adaptando aos novos tempos pra sobreviver tal qual é ou era.<sup>155</sup> Os mitos de Ilton são parte de um momento em que a vida era simplificada se comparada `a alienação que passou a ordenar toda forma de viver, complexificando o que antes se convencionava chamar de existência e se conformou em ser sobrevivência.

O artista dotado de consciência política, preocupação que permeia sua produção desde o início, homem indígena, fronteiro, que tira seu sustento da sua criação. O artista revela que:

Entre 1960 e 1980, a temática do meu trabalho ainda não estava definida e, ao mesmo tempo em que pintava luas, sóis, mulheres, peixes, buscava a representação do homem desumanizado pela sociedade. Fazia entalhes e telas. A partir daí, minha obra se tornou mais rígida, apresentando uma preocupação maior com a exploração do trabalho do homem. Mas não deixo de lado aquilo que pode tornar menos dura a vida do trabalhador: as festas, o erotismo...<sup>156</sup>

Na mesma entrevista, Ilton relata como se deu sua experiência com a ideologia de esquerda:

Minha filiação ao Partido Comunista favoreceu minha obra em termos de ideias. Um partido de esquerda tem muito mais a oferecer nesses termos do que partidos burgueses, que são completamente vazios, não tem ideologia, não tem uma palavra na qual a gente possa se agarrar para criar relações com ela e trabalhar nela a vida inteira.<sup>157</sup>

Ilton não estudou a estética marxista, mas pense sobre as coisas da vida, sobre a vida e sobre os partidos políticos, sobre a política. Vê tudo que está acontecendo. Observa sua situação, a das outras pessoas, como estamos todos vivendo, mas isso não basta por que os valores artísticos que aí estão são dados pela sociedade e, nem sempre ela reconhece o valor dos artistas. É preciso, `as vezes, outra geração para que

<sup>155</sup> DARCY. *Meus índios, minha gente*. p.23.

<sup>156</sup> ROSA. Ilton Silva, p. 263.

<sup>157</sup> ROSA. Ilton Silva, p. 262.

um artista tenha seu trabalho reconhecido. No sistema capitalista como o nosso a revolução acontece todos os dias, por meio de novas tecnologias, novas máquinas e valores.

Sem os Estudos Subalternos<sup>158</sup> eu não poderia fazer as pazes com a fronteira, que eu levo na fala marcada pelo erre, na minha relação com a terra vermelha, com o horizonte limpo e quase sempre visível, ainda que hoje esteja aos poucos sendo recortado por edifícios, impõem suas cores alaranjadas ao final de cada dia. O contato com essa teoria outra pude aos poucos o olhar colonizado e fez nascer em mim um certo orgulho em ser como a fronteira, exótica e desconhecida, um lugar imaginado, que se mantém ainda invisível nos grandes centros.

---

<sup>158</sup> O coletivo realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente através da noção de "giro decolonial". O artigo está estruturado em duas partes. Em um primeiro momento, é traçada uma breve genealogia do pós-colonialismo. Posteriormente, apresenta-se a constituição do grupo M/C e alguns conceitos centrais criados e compartilhados pelos seus principais expoentes.

### 3.3. PERIFERIA DA PERIFERIA

Para o saber acadêmico, o subalterno é similar à categoria do Real para Lacan, aquele que resiste à simbolização de maneira absoluta, uma lacuna no-saber que subverte ou derrota a presunção de conhecê-lo. Ou seja, para esse saber, o subalterno não passa de o impossível, ou aquele que não existe.

NOLASCO. *babeLocal*, p.53.

Na periferia <sup>159</sup> latino americana os sujeitos em sua maioria são invisibilizados, atravessados que estão pela condição de subalternidade inerentes a situação de atravessamento de quem reside nas zonas de fronteira, mais especificamente a fronteira-sul. Sujeitos fragmentados em duas ou mais nacionalidades, híbridos <sup>160</sup> que resistem em manter vivas suas culturas, tradições e modos de vida ao mesmo tempo em que partilham com os “outros” e seus costumes o mesmo lócus.

Situada na periferia da periferia, a fronteira-sul, em se tratando de produzir conhecimento, usa como estratégia descolonial: a imitação e a paródia. A periferia é um espaço subalterno de línguas e culturas, tudo mais que é produzido por classes sociais e comunidades consideradas inferiores, uma vez que habita a periferia, está automaticamente ocupando um lugar subalterno: “O sentido de periférico é análogo ao sentido de subalterno. O termo se refere a ‘culturas’ e línguas e não apenas a classes sociais e comunidades, isto é, tudo que se situa num espaço relacional será colocado ‘numa posição inferior’.” <sup>161</sup>

Ao longo do meu texto, e ao longo da minha pesquisa, se repetem as desigualdades, a periferia, o subalterno, a inferioridade das comunidades indígenas, o

---

<sup>159</sup> O conceito de periferia não será orientado em caráter estritamente geográfico, mas sim ao sentido empregado pelas teorias pós-coloniais.

<sup>160</sup> Conceito mencionado no capítulo anterior por meio das palavras de CANCLINI.

<sup>161</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 245.

estado, os que aqui chegaram, culturas que perpetuam a vida da forma como sempre parece ter sido.

Sinto como se escrevesse em forma de espiral, que por vezes afunila onde aparece um ponto em comum a todos os elementos que venho utilizando para embasar minha pesquisa. Mas isso acontece apenas com determinados conceitos, pois essa espiral a que me refiro cresce e engole todo um continente, já que eu daqui da fronteira a girar em torno de um objeto, dentro de um estado invisibilizado, falo de uma universidade fora do eixo.

No lócus fronteiriço “a diferença colonial aqui sobrevive com toda a sua força e está sendo rearticulada nas novas formas globais da colonialidade do poder”<sup>162</sup>. Onde faltam investimentos, políticas públicas inclusivas e ainda hoje os indígenas não tiveram suas terras demarcadas, e considerados inferiores e improdutivos estão, desde a colonização em uma posição subalterna que só se faz reforçar com a condição de exclusão na qual se encontram.

Entre os países que compreendem a fronteira-sul (Brasil, Bolívia e Paraguai), existe uma ponte metafórica que para alguns olhares essa ponte é ainda invisível. Não estou me referindo a uma ponte concreta, lembrando que a tríplice fronteira é seca. Essa ponte só pode ser vista por meio de um olhar outro, é nessa medida que os discursos pós-coloniais estão assentados em uma série de práticas “[...] que desconstroem a narrativa colonial tal como foi escrita pelo colonizador, e tenta substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado”<sup>163</sup>. Isto posto, quando por meio dos mitos do pintor indígena e suas cores me proponho a contar as histórias

---

<sup>162</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p. 271.

<sup>163</sup> SANTOS *apud* ALMEIDA. *Perspectivas pós-coloniais em diálogo*, p. 11.

esquecidas desse lócus, e o faço sabendo que essas histórias estão esperando ainda para serem contadas.

Na esteira da crítica biográfica, enquanto leio essas histórias descolonizo a mim mesma, meus conceitos e meus pré-conceitos em relação à fronteira, só então pude calcular o impacto do tempo vivido fora do estado, escavei minhas memórias, refiz passo a passo os caminhos e a estrada percorrida até o Mestrado.

Voltei-me para o passado como forma de entender e explicar a mim mesma, para tanto, me vali da teoria e crítica literária, da filosofia, da sociologia, da psicanálise, para refletir sobre as questões culturais locais. Essas perspectivas formam o caldo que me possibilita pensar, não apenas a questão artística, mas sobre o homem contemporâneo, o indígena, a academia e a subalternidade latina.

Na condição de pesquisadora, me submeto a experiência de questionar o *bios* da fronteira-sul, um mundo localizado na periferia da margem, quase invisível no extenso território nacional. Ao remexer no passado posso clarear o presente.

A literatura encontra-se olhando para o passado para se entender, amadurecer e progredir no presente. Assim faz a sociedade por meio da história. O indivíduo o faz por meio das memórias coletiva e individual. Ilton através de sua produção artística, como nas palavras de Derrida, que considera o exercício de lembrar o tempo vivido buscando de certa forma um caminho de volta: “É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno `a origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto”<sup>164</sup>

---

<sup>164</sup> DERRIDA. *Mal de arquivo*, p.118.

Por meio das telas de Ilton Silva, que me acompanham desde a infância evocando memórias que me remetiam aos tempos em que a minha casa era a casa dos meus pais no lócus fronteiro. De todas essas telas, sempre nutri um carinho especial por uma tela pequena a qual eu trago comigo desde que parti para São Paulo e que me acompanhou em todas as andanças. As cores do pintor me motivaram a iniciar o desarquivamento das histórias locais como forma não deixa-las morrer. Em meio a esse desarquivar eu buscava por elementos que ligassem meu corpo `a terra natal.



Figura 11: Mitos e cores 07 (Imagem que me acompanha).  
Fonte: Acervo pessoal.

No processo de organizar um novo arquivo acerca do lócus e *bios* que partilho com Ilton e seus mitos, acessei o passado da minha família, e os acontecimentos circundam a construção do novo estado e a formulação de uma identidade homogênea em sintonia com a identidade nacional também em formação capitaneado pelos militares que detinham o poder depois do golpe de 1964. A narrativa étnica presente na

fase “Mitos e Cores” não pretende substituir a narrativa institucional nem tão pouco assumir um caráter revisionista, mas, sim, narrar os acontecimentos acionando uma lógica diferente da imposta pelo projeto colonial moderno.

Posteriormente a subalternização passou a ser empreendida de forma mais sutil, em lugar de armas e invasões marítimas, o processo se dá então sob a forma de um conhecimento que assumia uma postura hierárquica, acima de qualquer outra forma de pensamento situado fora das fronteiras do mundo moderno. Esses saberes e teorias migraram procurando casa que os receba, cômodos que sirvam, essas teorias viajaram para a fronteira-sul sem data pra partir. Uma sistematização funcionalista de ideias científicas e filosóficas que operam soterrando e reprimindo conteúdos históricos dos lugares subjugados.

Darcy Ribeiro reflete sobre esses lugares e saberes subjugados, em que o ocidentalismo se impôs como imaginário dominante, sendo o cidentalismo a face visível desse edifício e os saberes subalternos o lado sombrio da colonialidade do poder.

Do mesmo modo que a Europa levou várias técnicas e invenções aos povos presos em sua rede de dominação...ela também os familiarizou com seu equipamento de conceitos, preconceitos e idiosincrasias, referentes simultaneamente à própria Europa e aos povos coloniais. Os colonizados, privados de sua riqueza e do fruto de seu trabalho sob dominação colonial, sofreram, ademais, a degradação de assumir como sua a imagem que era um simples reflexo da cosmovisão europeia, que considerava os povos coloniais racialmente inferiores porque eram negros, ameríndios ou “mestizos”. Mesmo as camadas

[...] mais inteligentes dos povos não-europeus acostumaram-se a enxergar-se e a suas comunidades como uma infra-humanidade, cujo destino era ocupar uma posição subalterna pelo simples fato de que a sua era inferior à população europeia.<sup>165</sup>

Isto posto, explicar o subalterno e pensar o social, o político, o econômico e o cultural, utilizando a perspectiva do ocidental/europeu branco, masculino, cristão e

---

<sup>165</sup> O processo civilizatório, p.63 (1968)

heterossexual, não só é inviável e ultrapassada dentro e fora da academia como também é destituída de credibilidade. Pois uma epistemologia que intencione desvendar o ser latino deve antes de tudo, reconhecer que este é: um indivíduo pensante, equipado com uma sabedoria particular capaz de elaborar as técnicas necessárias para o cuidado de si.

O conceito de “hermenêutica do sujeito” foi concebido por Sócrates, na Grécia. Ocupar-se de si, em certa medida, como afirma Foucault: é um privilégio, é a marca de uma superioridade social, por oposição `aqueles que devem se ocupar dos outros para servi-los ou ainda se ocupar de um ofício para poder viver.<sup>166</sup> No curso do Collège de France o filósofo francês discorre sobre essa prática a medida em que a vida vai se tornando mais complexa.

Considerando o que os filósofos vêm afirmando acerca do sujeito e da noção que este tem de si, justifico minha escolha pela vida e obra do pintor Ilton Silva considerando seu lugar de sujeito pensante, que utiliza uma perspectiva outra que não tem a pretensão de contar uma verdade diferente da que foi imposta pela narrativa ocidental. O artista colore suas telas e, ao mesmo tempo que abre as feridas coloniais, expondo seu lado sombrio.

Mesmo distante da universidade onde Foucault ministrou seus cursos e mais ainda da longínqua Grécia de Sócrates, os mitos que o artista marginal Ilton Silva reproduz em suas telas ocupam-se da transmissão da sabedoria e do conhecimento necessários para que os membros de sua comunidade pratiquem os cuidados de si de acordo com as técnicas desenvolvidas no interior de sua cultura.

---

<sup>166</sup> FOUCAULT. *Resumo dos Cursos do College de France (1970-1982)*.

Cada etnia possui uma cosmologia própria e mitos que explicam a criação do mundo e dão sentido à vida. Nos relatos de sua experiência de campo o intelectual Darcy Ribeiro afirma que não existe um índio genérico, cuja língua, usos e costumes sejam comuns e compartilhados. Há índios e índios, mais diferentes que semelhantes.

O certo, porém, é que cada um das dezenas de grupos indígenas que conheci – meia dúzia deles profundamente – é totalmente diferente de todos os outros. Cada qual tem alguma coisa de muito singular a ensinar, tanto sobre ele mesmo, para entendê-lo, como sobre a natureza humana, para nos entendermos.<sup>167</sup>

Em sua experiência de campo de Darcy Ribeiro chegou a passar extensos períodos vivendo entre os Kadiwéu e os Guarani na região centro-oeste. Segundo o antropólogo: mitos, costumes e técnicas se incorporavam às novas gerações sem perder sua singularidade e genuinidade.

Foucault reconhece o cuidado de si, não somente como um princípio, mas uma prática constante. Para os povos nativos esse cuidado se revela na vontade de beleza empregada no tecer da rede ou no trançar dos cestos, cada sujeito deixa sua marca, uma assinatura que revela seu fazedor.

A produção artística que emerge da fronteira é vista e analisada sob as mesmas lentes ocidentais, brancas e cristãs. Carregada de intenção crítica, as telas de Ilton, remetem à ideia de resistência que é marca do povo indígena. Ilton era aceito como pintor e artista, não como representante de uma gente que era considerada menos e que não possuía valor.

Nesse cenário a produção de mãe e filho alcançaram, tanto as casas grandes do estado, quanto os salões de arte dentro e fora do Brasil, agregando valor ao estado ao mesmo tempo que confrontavam os poderes instituídos. Nesse contexto, artistas e

---

<sup>167</sup> DARCY. *Meus índios, minha gente*, p. 35.

obras ocupavam lugares distintos, seus autores continuavam vivendo uma vida simples. Considerados exóticos, viviam uma existência romanceada pelas elites que os consumia. Conceição e o filho Ilton, não eram tratados da mesma forma que suas produções artísticas, pinturas e esculturas eram analisadas sob as lentes da modernidade, a mesma que lente que depreciava tudo que emergia da fronteira.

Isto posto, na academia, os estudos pós-coloniais abrem uma nova possibilidade de reflexão a partir desses novos loci de enunciação. Mesmo por que o problema do indígena não pode ser compreendido fora dos quadros da sociedade brasileira, uma vez que só existe onde e quando índios e não índios entram em contato. A distância entre a academia e os saberes nativos é parte da herança colonial. Mignolo aponta a complementariedade dos saberes como uma possibilidade de ultrapassar a colonialidade.

Minha preocupação é enfatizar a ideia de que “o discurso colonial e pós-colonial” não é apenas um novo campo de estudo ou uma mina de ouro para extração de novas riquezas, mas condição para a possibilidade de se construir novos *loci* de enunciação e para a reflexão de que o “conhecimento e compreensão” acadêmicos devem ser complementados pelo “aprender com” aqueles que vivem e refletem a partir de legados coloniais e pós-coloniais (...)

<sup>168</sup>

Nesse sentido, utilizo as telas da fase “Mitos e cores”, como forma de subverter e romper as barreiras impostas pelo moderno sistema colonial. Por meio de cores e matizes, Ilton rompe com o lugar reservado ao Indígena, o lugar de subalterno, de excluído. Suas obras atravessam fronteiras que seu povo nunca pode cruzar, as cores e mitos passam ocupam as paredes das casas e fazendas, erguidas em terra indígena. No passado os nativos circulavam livres por estas terras, no presente não podem sequer pisá-las.

---

<sup>168</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.25-26.

Ao desarquivar essas lembranças, acordo e provoco fantasmas, questiono acontecimentos guardados na memória, empoeirados e encobertos pela terra vermelha, essa mesma terra que ainda hoje é manchada pelo sangue derramado dos indígenas. A fronteira não é mais a mesma de quando eu parti, de quando Ilton iniciou a produção da fase “Mitos e cores”, eu não sou a mesma, ainda que essas histórias não tenho sido contadas, não estão totalmente esquecidas. O pintor repete e repete e repete seus mitos como forma de não deixar que se percam em meio à narrativa histórica que segue encobrendo histórias locais.

O estado dividido, cortado ao meio, perde a chance de um recomeço, ou de simplesmente começar, mas opta por dar continuidade ao genocídio da natureza e das vidas que se encontravam no caminho do moderno projeto colonial. Mato Grosso do Sul abriu suas fronteiras e limites para abrigar forasteiros, e continuou a expulsar os seus mais antigos donos.

Ilton e eu partilhamos num certo sentido um desejo de memória. No meu caso o retorno ao lócus fronteiro foi o que me permitiu acessar essas memórias, embaralhadas pelas lembranças que se misturam aos sentimentos de quando parti. As benzedeadas representadas nas telas de Ilton são a ponte que utilizo no presente para alcançar o passado, uma ponte metafórica, por meio desta mesma ponte o pintor acessa as lembranças de menino no Barbaquá, quando sua mãe ainda era viva e se ocupava dele, dos irmãos e de seus bugrinhos.

No estado, nosso lócus, marcado pelas memórias de ambos, que por caminhos distintos nos encontramos novamente no Mato Grosso do Sul. Escrevendo essas lembranças percebi que nenhuma delas é pura, a vivência dos anos que se seguiram contaminaram toda a existência prévia e resignificaram a minha trajetória, mudaram

meu olhar, alteraram as cores dos mitos que Ilton pintou. Hoje não vejo as mesmas cores de antes nas telas do artista, não consigo admirá-las de forma ingênua como antes, ao descolonizar meu olhar modificaram-se os mitos e alteraram-se as cores que nunca mais serão as mesmas.

Rompi com as fronteiras estéticas que antes contaminadas por comparações e categorias me impediam de mergulhar em cada traço, em cada entalhe, e vislumbrar as marcas coloniais que não se limitam às telas, alcançam os corpos, as paisagens, toda a fronteira.

Para minha pesquisa, retornar é apenas um ponto de partida, o passado incompleto, a falsa sensação de controle, decido o que desarquivo, o que compartimento por meio dos mitos e cores que guardei. Os mitos do outro, as telas que são minhas, mesmo sem que eu as tenha pintado, eu as colori com meu olhar, seu espectro é pra mim uma possibilidade de futuro a ser lido, escrito e desarquivado.

Na esteira de Bhabha no livro *O local da cultura* (1998) descortina-se o discurso colonial moderno, que só é lido nas entrelinhas, assim como a condição na qual se encontra o sujeito fronteiriço, subalterno e excluído, que deve ser mantido assim. As histórias que Ilton mantém vivas em suas telas desobedecem o discurso colonial:

É uma forma de discurso colonial que é proferido *inter dicta*: um discurso na encruzilhada entre o que é conhecido e permitido e o que, embora conhecido, deve ser mantido oculto, um discurso proferido nas entrelinhas e, como tal, tanto contra as regras quanto dentro delas.<sup>169</sup>

Desarquivar a produção artística do artista de origem indígena, durante a Ditadura Militar na fronteira Sul, periferia da periferia, em relação ao Brasil e em relação à América Latina incluído num mundo cujas distâncias se estreitaram como reflexos da globalização, o recém criado estado cresceu enquanto a população indígena diminuía.

<sup>169</sup> BHABHA. *O local da cultura*, p. 135.

Para se desenvolver foi preciso enterrar aldeias inteiras, silenciar histórias e fechar as fronteiras. Em meio a esse processo procuro atentamente não me perder em meio às miradas coloniais que turvam o olhar dos que pretendem descolonizar a fronteira.

**CONCLUSÃO –  
COR E SENSIBILIDADE *SELBAJE***

Ninguém quer saber  
O gosto do sangue  
Mas o vermelho  
Ainda é a cor que incita a fome  
Depende da hora e da cor  
Depende da hora,  
Da hora, da cor e do cheiro  
Cada cor tem o seu cheiro  
Cada hora lança sua dor  
E dessa insustentável leveza de ser  
Eu gosto mesmo é de vida real

Nação Zumbi – Bossa Nostra.

O prazo termina mas a pesquisa não finda, o descolonizar parece também não ter fim. Durante todo o tempo em que esta pesquisa foi desenvolvida eu escrevia e viajava revisitando minhas lembranças, desarquivando o passado. Aquidauana, Ponta Porã, Pedro Juan Cabalero, Corumbá, Porto Quijarro, Dourados e Bonito, foi percorrendo essas estradas físicas e epistemológicas que me reconheci fronteira por nascimento, descolonial por escolha e pesquisadora por paixão.

As cores da natureza e do céu que do vermelho ao rosa passam pelos tons alaranjados e misturam-se aos verdes do mato que se estende até o horizonte, a primeira vista só se enxerga a beleza, a exuberância do campo e todo o imaginário que cerca o modo de vida daqui. Em uma segunda mirada, já não vejo a terra e suas belezas naturais de forma contemplativa, observo as gentes e fico atenta para desta vez não deixar escapar os subtextos e entrelinhas, a medida em que não tenho mais o olhar inocente.

Neste percurso outro fui guiada pela bússola da epistemologia fronteira. Observando do lado de dentro, modifiquei não só o trajeto, mas também a perspectiva, tendo a fronteira como centro e como início e não como o lugar onde termina o Brasil e

sim onde começa um Brasil outro atravessado por Bolívia e Paraguai e toda a heterogeneidade que marca de forma indelével a região fronteira.

Em meio a todo o desarquivar de telas, terras, mitos, saberes, crenças e sentimentos, o que julguei sólido se desfez em meio a poeira vermelha que sobe da terra desmatada turvando como neblina o olhar de fora. Dito isso,

[...]os projetos globais têm sido o projeto hegemônico para o gerenciamento do planeta. Esse projeto mudou várias vezes de mãos e de nomes, mas as vezes e os nomes não estão enterrados no passado. Pelo contrário, permanecem vivos no presente, mesmo que a tendência mais visível seja transformar o planeta em um mercado global.<sup>170</sup>

Com objetivo de apagar qualquer possibilidade outra de organização social que se opusesse ao modelo de estratificação e exploração dos recursos humanos e da natureza, a narrativa hegemônica soterrou aldeias e ceifou vidas.

Como venho afirmando desde a introdução deste trabalho, minha escolha é de ordem afetiva e, como crítica biográfica descolonial, considereirei não só a produção artística de Ilton como também sua condição de sujeito marginal, membro de uma comunidade que foi, e ainda é, considerada um empecilho ao desenvolvimento e `a globalização. Vida e obra, o artista e seus mitos, comunidade e histórias, foram sistematicamente silenciados, sua comunidade resiste confinada em pequenos espaços de terra abandonados `a própria sorte.

Assim como sua gente, a cosmologia composta pelos mitos e cores do pintor ameríndio encontra-se restrita aos limites impostos pela moldura. Impossibilitados de viver `a sua maneira seguem apenas subsistindo,esses sujeitos há mais de quinhentos anos lutam sem qualquer possibilidade de êxito para permanecerem quem são. Dotados, como afirma Darcy Ribeiro, de uma

---

<sup>170</sup> MIGNOLO. *Histórias locais/ Projetos globais*, p.47.

[...] dignidade, inalcançável para nós, de gente que não passou pela mó da estratificação social. Não tendo sido nem sabido, jamais, de senhores e escravos, nem de patrões e empregados, ou de elites e massas, cada índio desabrocha como um ser humano em toda sua inteireza e individualidade.<sup>171</sup>

A singularidade com que estes indivíduos se relacionam entre si e sobretudo a forma como interagem com a natureza, são relevantes para compreender os motivos que levaram suas comunidades à situação de quase extinção das etnias nativas do continente latino. Olhando por esse prisma, a perspectiva ameríndia é um obstáculo à instauração do sistema global capitalista. As línguas e a cosmologia indígena não contemplam a ideia de acumulação e de exploração dos recursos, humanos e naturais, uma vez que sua existência sempre foi pautada por valores totalmente opostos aos princípios exaltados pela colonialidade.

As telas da fase “Mitos e Cores” abriram uma possibilidade outra descortinando a mitologia riquíssima elaborada pelos povos ameríndios para explicar os mistérios da vida e ensinar as coisas do mundo. Ao colorir seus mitos, Ilton, manteve viva a cultura e identidade, suas pinturas resistem ao apagamento das histórias locais e vão sobreviver ao genocídio que tem como principal intenção exterminar por completo qualquer resquício do modo de vida dos silvícolas. Tomada pelas sensibilidades e afetividades do locus geohistórico compreendi que este processo que parece não ter fim é na verdade um massacre, pois não há uma igualdade de forças nessa luta entre fazendeiros e indígenas transmutados em pobres, lutando sem nenhuma chance de vitória

---

<sup>171</sup> RIBEIRO. *Meus índios, minha gente*. p.26.



Figura 12: Eu, o artista Iton Silva e detalhe de uma tela da fase “Mitos e cores”.  
Fonte: Arquivo pessoal.

O pensamento elaborado na Europa, a cosmologia moderna, o novo, foi trazido pelos europeus para substituir o que era considerado velho atrasado e primitivo. O moderno ainda é sinônimo de novo, tão arraigado que quase não se nota a construção ideológica que carrega, impossibilitando que outras tantas concepções de mundo possam coexistir. Felizmente a opção descolonial age no sentido inverso, incluindo vidas e perspectivas consideradas sem valor pela expansão colonial e imperial do ocidente e do crescimento da economia capitalista.

Descolonizar é resistir!

## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALMEIDA, Lulia. Perspectivas pós-coloniais em diálogo. In: ALMEIDA, Julia; MIGLIEVIVICH-RIBEIRO, Adélia & GOMES, Heloísa Toller. (Orgs.) *Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dil*

emas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, São Paulo: Estação liberdade, 2003.

BESSA-OLIVEIRA, MARCOS. Foucault e o “cachimbo” da arte? In. GUERRA, Vânia Maria Lescano; NOLASCO, Edgar César. Michel Foucault: entre o passado e o presente, 30 anos de (des)locamentos. Campinas: Pontes Editores, 2015.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BUGRES, Conceição dos. Bugres. Disponível em [http://www.catalogodasartes.com.br/Lista\\_Obras\\_Biografia\\_Artista.asp?idArtista=4193](http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=4193). Acesso em 10 de setembro de 2015.

CASTRO, Eduardo Viveiros. Temos que aprender a ser índios. Disponível em <http://brasileiros.com.br/2014/08/temos-que-aprender-a-ser-indios-diz-antropologo/>. Acesso em 01 de janeiro de 2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008.

CASTRO, Manuel Antônio de. Mito. In. CASTRO, Manuel Antônio de et al. (Org.). *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CHAIA, Miguel. *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2007.

CORACINI, Maria José. MEMÓRIA EM DERRIDA: uma questão de arquivo e de sobrevivência. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica Biográfica*. V. 2. N. 4. Editora: UFMS. 2010. p. 125-136.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo/ Jacques Derrida; Elisabeth Roudinesco*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FERREIRA GULLAR. A vida não basta. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=prFoVaY6oRY>. Acesso em 10 de agosto de 2015.

FIGUEIREDO, Aline. *Arte aqui é mato*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1990.

\_\_\_\_\_. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

FIGUEIREDO, A. ESPÍNDOLA, H. Org. *MACP: [animação cultura e inventário do acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT]* – Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos Cursos do Colleege de France*. Tradução de Andréa Daherr. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FREUD, S. (1913). Totem e Tabu. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FUKS, Betty Bernardo. ESCRITA, TRADUÇÃO e Psicanálise. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica Biográfica*. V. 2. N. 4. Editora: UFMS. 2010. p. 25-34.

GUERRA, Vânia Lescano. As agruras do movimento identitário indígena Guarani Kaiowá. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: povos indígenas*. V. 7 N. 13. Campo Grande: Editora UFMS, 2015. p. 119-141.

\_\_\_\_\_. *Povos indígenas: identidade e exclusão cultural*. Campo Grande: Editora UFMS, 2015.

GUIDA, Angela. Memória e esquecimento: uma via de mão dupla. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: memória cultural*. V. 5 N. 9. Campo Grande: Editora UFMS, 2010. p. 09-20.

GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza. *Arte na rua: o imperativo da natureza*. Cuiabá: EdUFMT, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino americana contemporânea*. Editora UFRJ. 2006.

LEE, Rita. Baila comigo. Disponível em <http://letras.mus.br/rita-lee/48498/>. Acesso em 10 de agosto de 2015.

LIMBERTI, Rita. EXISTÊNCIA INDÍGENA: resistência em busca da (re)existência. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: povos indígenas*. V. 7. N 13. Campo Grande: Editora UFMS, 2015. p. 103-117.

MAMMÍ, L. Erudito/Popular. In: PAIVA, M.; MOREIRA, M. E. (Orgs.). *Cultura*. Substantivo Plural. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

MARIN, Jérri Roberto. Hibridismo cultural na fronteira do Brasil com Paraguai e Bolívia. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin; Escarpelle, Marli Fantini (Orgs). In. *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 325-342.

MONTES, Maria Lúcia. 2011. A herança do xamã. (texto não publicado)

MIGNOLO, Walter. La ideia de America Latina. In. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, vol 1/2009 Disponível em [periodicos.unb.br/index.php/repam/article/download/1369/1024](http://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/download/1369/1024). Acesso em 10 de setembro de 2015.

\_\_\_\_\_. Prefacio a la edición castellana “Un paradigma otro”: Colonialidade global, pensamento fronterizo y cosmopolitismo crítico. In: *Historias locales/Disenos globales: colonialidade, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: ediciones AKAL, 2003.

\_\_\_\_\_. *Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade do saber, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. Tradução de Ângela Lopes Norte. In: Cadernos de Letras da UFF, Dossiê: Literatura, língua e identidade. Disponível em <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/tradução.pdf>. Acesso em 12 de abril de 2015. p.287-324.

\_\_\_\_\_. “Postoccidentalismo: El argumento desde América Latina, s.p. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago *Teorias sin disciplina* (org. Santiago Castro-Gomez y Eduardo Mendieta). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

NOLASCO, Edgar César. OS CONDENADOS DA FRONTEIRA. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: povos indígenas*. V. 7. N 13. Campo Grande: Editora UFMS, 2015. p. 39-54.

\_\_\_\_\_. *Perto do coração selbaje da crítica fronteiriza*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

\_\_\_\_\_. Políticas da crítica biográfica. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: crítica biográfica*. V. 2. N. 4. Campo Grande: Editora UFMS, 2010. p. 35-50.

PACHAMAMA. Disponível em <http://noliesradio.org/wp/wp-content/uploads/2014/05/pachamama.jpg>. Acesso em 10 de agosto de 2015.

PEIXE, Jorge Du. Bossa Nostra. Disponível em <https://www.vagalume.com.br/nacao-zumbi/bossa-nostra.html>. Acesso em 31 de maio de 2016.

SILVA, Ilton. Tela 01. Disponível em <http://www.pantanalnews.com.br/contents.php?CID=3382>. Acesso em 10 de setembro de 2015.

\_\_\_\_\_. Mitos e cores 01. Disponível em [http://adrianaferreirapedroso.blogspot.com.br/2015\\_05\\_01\\_archive.htm](http://adrianaferreirapedroso.blogspot.com.br/2015_05_01_archive.htm). Acesso em 10 de setembro de 2015.

\_\_\_\_\_. Mitos e cores 02. Disponível em <http://www.moldari.com.br/site2/?portfolio=ilton-silva>. Acesso em 10 de setembro de 2015.

OLIVEIRA, Marta Francisco. “ESPAÇOS DAS SUBJETIVIDADES CONTEMPORÂNEAS: o novo território das biografias – Resenha do livro *O espaço biográfico*, de Leonor Arfuch”. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: Crítica Biográfica*. V. 2. N. 4. Editora: UFMS. 2010. p. 173-181.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Derrida, Arendt, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

RIBEIRO, Darcy. *Meus índios, minha gente*. Brasília: Ed, UNB, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os índios e a civilização*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1979.

ROSA, Maria da Glória Sá. Ilton Silva. In. Rosa, Maria da Glória Sá; MENEGAZZO, Maria Adélia; RODRIGUES, Idara Negreiros Duncan. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: UFMS/CECITEC, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2004

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

SÁ ROSA, Maria da Glória; MENEGAZZO, Maria Adélia; Idara DUNCAN. *Memória da Arte em MS – Histórias de vida*. Campo Grande: Editora da UFMS, 1992

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Claudete Cameschi de. O MOVIMENTO IDENTITARIO DO POVO KINIKINAU: terra e resistência. In: *CADERNOS DE ESTUDOS CULTURAIS: povos indígenas*. V. 7. N 13. Campo Grande: Editora UFMS, 2015. p. 21-37.