

CONVÍVIO COMO BELEZA



Ontxa e Yualu Mehinako



CONVÍVIO COMO BELEZA

Ontxa e Yualu Mehinako

7 _____ CONVÍVIO COMO BELEZA:
UMA EXPOSIÇÃO DE ONTXA E YUALU MEHINAKO

Germana Konrath

ARTE E CULTURA DO POVO _____ 26
MEHINAKO DO XINGU

Rosani Kamury Kaingang

31 _____ ESTEIRAS DE YUALU MEHINAKO

Carolina Bouvie Grippa

ENTREVISTA COM _____ 37
ONTXA MEHINAKO

Fernanda Soares da Rosa e Sofia Perseu

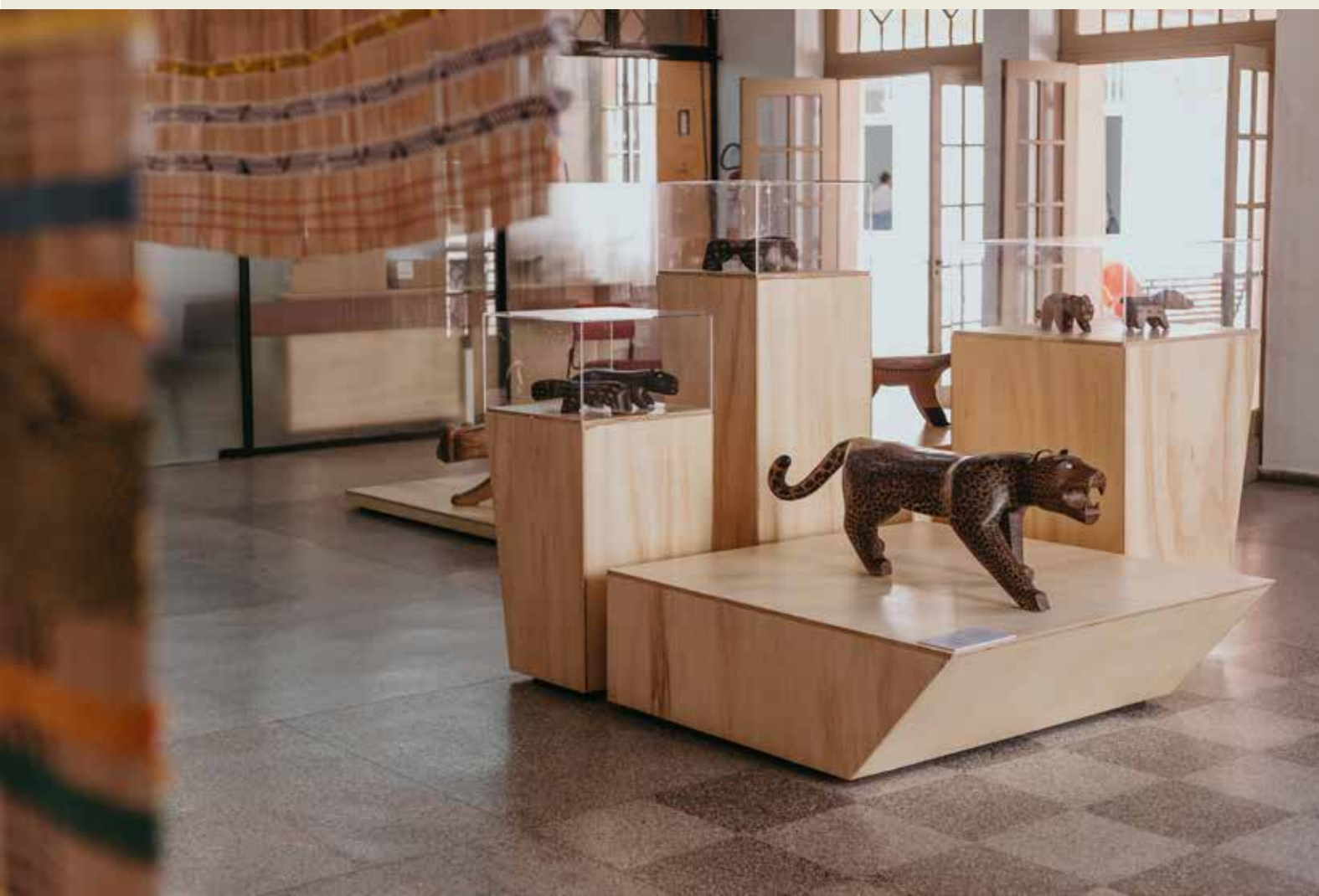


CONVÍVIO COMO BELEZA: UMA EXPOSIÇÃO DE ONTXA E YUALU MEHINAKO

por Germana Konrath

6

fotos da abertura da exposição
THIELE ELISSA



7

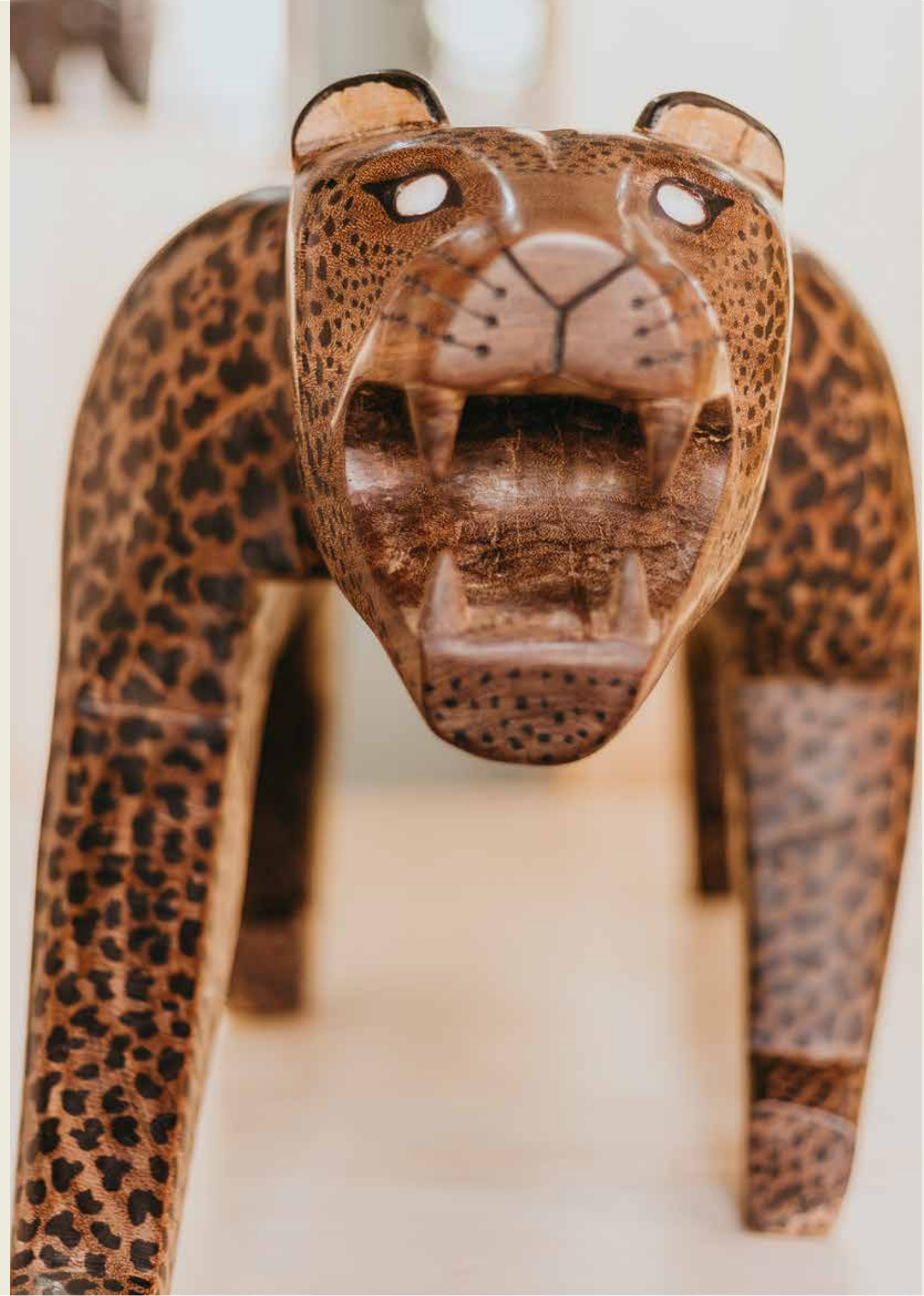
A exposição *Convívio como beleza*, dos artistas Yualu e Ontxa Mehinako, nos transporta para uma forma de coabitar a Terra onde cultura e natureza não são opostos. A mostra apresenta um conjunto de bancos e outras peças esculpidas manualmente em madeira pelo artista, além de esteiras tecidas por sua mãe. Todas são marcadas pela presença de animais fundamentais nos rituais e no dia a dia do alto Xingu, no Mato Grosso, onde vive o povo Mehinako. No contexto em que essas peças são criadas, não parece haver separação entre cotidiano, arte, utilidade, convívio, beleza.

De acordo com Ontxa, a arte indígena é muito mais do que uma expressão cultural, é uma forma de aprender, compreender e valorizar as diversas alteridades que existem em nosso mundo. É uma oportunidade de mergulhar nas tradições, histórias e saberes ancestrais dos povos indígenas, reconhecendo sua importância e contribuição para a sociedade. Apreciar a arte indígena é enxergar além do óbvio, explorar novos horizontes e abrir corações para a diversidade. Cada peça carrega consigo uma história única, transmitindo conhecimentos e valores que atravessam gerações.

É a partir dessas reflexões trazidas por Ontxa que a Casa de Cultura convida o público a partilhar de uma reflexão mais ampla, que encontra ecos no ciclo de ações promovidas por nossa instituição em 2024, chamado *Cultura no Antropoceno*. O ano de 2024, afinal, foi marcado pelos eventos decorrentes de uma crise climática que deflagrou outras crises da cultura ocidental de matriz europeia, que pouco dialoga com perspectivas e modos ancestrais de viver na Terra.

Em maio de 2024 a Casa de Cultura Mario Quintana ficou parcialmente submersa pelas águas do Guaíba que, de certo modo, voltaram a seu lugar de origem, antes dos sucessivos aterros decorrentes dos processos de urbanização dos séculos XIX e XX a que Porto Alegre foi submetida. Reabrir o espaço expositivo Maria Lúcia Magliani, que tem como vizinho o Jardim Lutzenberger, com uma mostra de arte criada por indígenas do Alto Xingu, é um ato poético, mas sobretudo político, acerca desse momento histórico.

Enquanto instituição cultural que se propõe diversa e plural, a Casa de Cultura Mario Quintana, por meio de múltiplos projetos - como essa exposição -, busca ampliar sua atuação na promoção da cidadania cultural. O intuito é, ainda, apresentar e discutir outros horizontes de pensamento e de conhecimento que venham contribuir para a formação de uma sociedade mais integrada e equilibrada com seu habitat, que respeite e aprenda com as alteridades e que possa, ainda, imaginar formas distintas de fruição artística e de partilha ética e estética. Trata-se, portanto, de um convite ao convívio enquanto beleza.











ONTXA MEHINAKO
Onça pintada, 2019
Banco esculpido



ONTXA MEHINAKO

Antas, 2019

Bancos esculpidos manualmente
em madeira sibipiruna a partir de
um único tronco



ONTXA MEHINAKO

Tamanduá, 2019

Banco esculpido



ONTXA MEHINAKO
Onça pintada, 2019
Banco esculpido



ONTXA MEHINAKO
Onça com cabeça virada, 2019
Banco esculpido



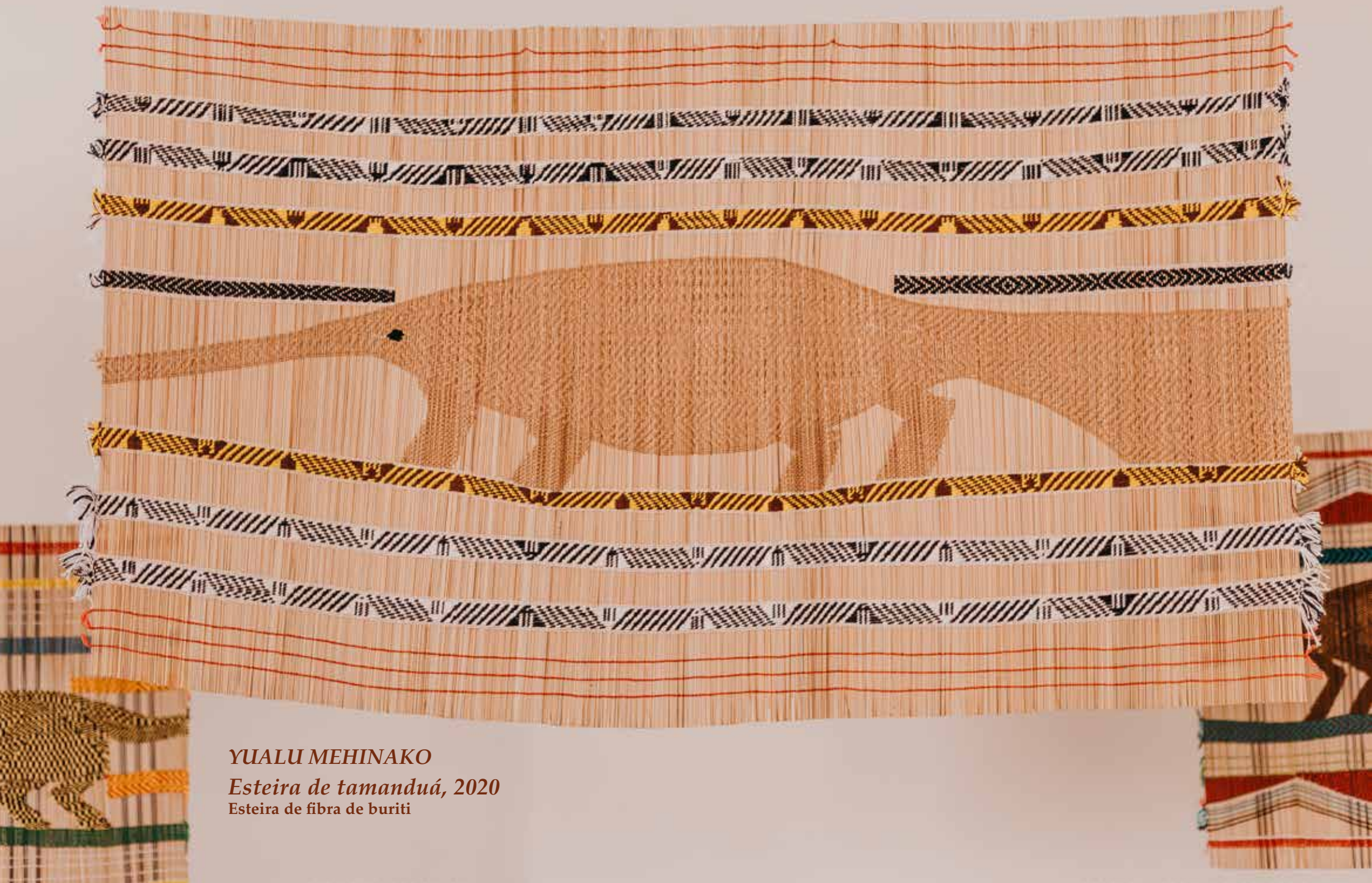




ONTXA MEHINAKO
Tamanduás e araras, 2021
Pá de beiju







YUALU MEHINAKO

Esteira de tamanduá, 2020

Esteira de fibra de buriti

YUALU MEHINAKO
Esteira de onça, 2020
 Esteira de fibra de buriti





YUALU MEHINAKO
Esteira de onça, 2020
 Esteira de fibra de buriti

ARTE E CULTURA DO POVO MEHINAKO DO XINGU

por Rosani Kamury Kaingang

26

O povo Mehinako habita tradicionalmente o Alto Xingu, no hoje estado do Mato Grosso, região Centro-Oeste do Brasil, e apresentou nesta exposição uma seleção de peças esculpidas em madeira e um conjunto de esteiras de palha de buriti que representam parte da sua arte e cultura material. Reconhecidos pela relação de profundo respeito e interação com a natureza, os Mehinako criam objetos que combinam funcionalidade, arte e cultura, que conectam os objetos de uso cotidiano às suas cosmologias ancestrais.

O conjunto de esteiras apresentado na exposição trouxe ao público um dos elementos centrais do preparo do beiju, alimento tradicional dos Mehinako. Fabricadas pelas mulheres, com fibras de buriti, as esteiras são utilizadas para peneirar a mandioca. Trabalhadas em formas geométricas e figuras diversas, com cores vibrantes e múltiplos sentidos, as esteiras representam a identidade pessoal e a criatividade de quem a fabricou.

As peças de madeira Mehinako são confeccionadas a partir de espécies nativas do Território Xingu e apresentam mais do que beleza visual e estética. Elas trazem os símbolos e significados deste povo que, de geração em geração, transmite conhecimentos, tecnologias e técnicas de coleta e preparo dos materiais, garantindo o respeito aos ciclos próprios da floresta. Os cortes, traços, cores e formas expressam, além da identidade e cultura deste povo, o cuidado e a reciprocidade com a terra-mãe e seus elementos constituintes, aos quais os Mehinako estão

intimamente conectados desde a sua gênese. Cada artefato foi cuidadosamente moldado e decorado com padrões geométricos e simbólicos que remetem à história e à vida cotidiana em coletividade.

Além de sua utilidade prática e diária, os elementos apresentados possuem significados cerimoniais e ritualísticos que conectam o mundo físico com o mundo espiritual e ancestral. Os bancos esculpidos com inspiração em animais como macacos, capivaras, onças, aves, entre outros, reforçam a conexão com os diversos seres que constituem a floresta. A arte Mehinako é mais que uma expressão da cultura material deste povo, é elo que une gerações e possibilita a continuidade dos valores culturais.

A exposição proporcionou uma verdadeira imersão no mundo Mehinako, além disso, celebrou a resiliência e a resistência deste povo do Xingu. Ao trazer as peças ao grande público, a Casa de Cultura Mario Quintana contribuiu para a tomada de consciência sobre a importância da preservação das culturas, das artes e dos territórios indígenas como patrimônios da humanidade a serem respeitados, preservados e perpetuados.

27







ESTEIRAS DE YUALU MEHINAKO

por Carolina Bouvie Grippa

Uma mulher estava indo colher mandioca na roça, mas sua filha pequena chorou porque queria ir junto e sua mãe não permitiu. Seu tio tentou impedir a menina de seguir a mãe, mas falhou e ela saiu atrás de sua mãe. Quando a menina já estava quase alcançando sua mãe, encontrou uma anta e ficou assustada. A anta falou: “Oi, menininha”. E a menina respondeu surpresa: “Oi”. A anta logo pediu: “Coloca a sua mão no meu ânus para tirar a esteira para a sua mãe”. A menina tentou colocar a sua mão no ânus da anta, mas ficou com a mão presa, fazendo com que a anta a levasse para os diversos lugares que ela passa o dia, como sua casa e a lagoa. Elas também foram a um campo de cerrado e lá a criança disse à anta que havia alguns frutos azedos chamados de hali (mangaba). A anta adorou o sabor do fruto e comeu todos eles. Assim, a menina conseguiu convencer o animal a ir ao quintal da casa do pai dela, pois a menina sabia que lá, na árvore de mangaba, tinha uma armadilha que os pais deixavam. A menina pediu para a anta subir no pé de mangaba e balançar para os frutos maduros caírem ao chão. Como a anta não conseguiu descer da árvore, a menina pediu para ela pular, e ela caiu exatamente dentro do buraco da armadilha. A menina tentou tirar a anta com um galho curto, mas não conseguiu. Ela entrou na casa dos pais para pedir ajuda e disse: “Tem um bicho grande no seu quintal”. Os pais não acreditaram que aquela poderia ser sua filha, pois ela já estava se transformando em anta. A menina se acalmou e contou toda a sua história para os pais e insistiu em dizer que a anta estava na armadilha. No outro dia, logo cedo, o pai foi até a armadilha para capturar a anta. Quando ele chegou, a anta disse: “Quem vai comer a minha perna, a minha cabeça e a minha mão?”. E todos responderam: “Eu!”. Assim, cortaram a anta em partes iguais para todos. Dessa forma, a esteira surgiu do ânus de um apapayêi anta. (Braidá, 2012).

Esse é o mito que relaciona a criação da esteira para o povo Mehinako, objeto muito utilizado no cotidiano desse povoado. As esteiras, ou *tuaví* como são chamadas pelos povos do Alto Xingu, são feitas com o talo da fibra da palmeira de buriti, que é uma planta abundante na região do Xingu, e trançada com fios de algodão. Nas aldeias, as esteiras desempenham várias funções, como tapar o mingau de mandioca, guardar alimentos e penas de animais. Também é com a esteira que se espreme a massa da mandioca para a preparação do *beiju*, que é um dos alimentos base para os indígenas dessa região. Os pajés também usam esteiras lisas e sem desenhos (*kaavaxaxakaka*) para guardar charuto, chocalho, folhas de fumo e o *akukutii* (colar de frutas sagrado).

Na mostra *Convívio como beleza*, o público teve a oportunidade de ver três esteiras realizadas por Yualu Mehinako, que nasceu no território do Alto Xingu, no Mato Grosso, e é mãe do artista Ontxa Mehinako, também participante da exposição. Desde sua adolescência, Yualu pratica a tecelagem, que é um trabalho comum às mulheres indígenas Mehinako, realizado dentro das moradias ou do lado de fora, sentadas em bancos ou no chão, sendo alternado com outras tarefas diárias. Inclusive, mulheres Mehinako que ficam continuamente tecendo esteiras, desligando-se das tarefas comuns ao dia a dia, são consideradas obce-cadas pelo buriti, podendo acarretar na mulher febre, problemas na bexiga e até afetar parentes próximos.

São diversas etapas para a realização de uma esteira, iniciando-se com a coleta da fibra da palmeira do buriti. Essa etapa é feita pelos homens e é necessário chegar à planta de canoa, já que a palmeira do buriti nasce em áreas alagadas. A colheita é perigosa, pois o buriti chega a ter em média de 8 a 9 metros de altura (podendo alcançar até 35 metros). O coletor ainda pode se machucar com algum animal, como cobras, abelhas e marimbondos, que ali se encontram. Depois, se realiza uma secagem desse material, sendo que a fibra é clareada através da luz do sol, pois fica exposta em torno de quatro dias à luz; há ainda uma separação pela qualidade do material, para se manter um padrão ao realizar a esteira. Essas etapas de separação já são realizadas pelas mulheres indígenas.

Após essas etapas de tratamento com a fibra da palmeira do buriti é que vai se iniciar a tecelagem, que dará estrutura à esteira. Nesse momento se usa um misto de trançado e tecelagem feita pela combinação de talas flexíveis (no caso, oriundo do buriti) com algum outro tipo de fio, o algodão. É com os fios de

algodão que a tecelã pode criar grafismos e desenhos, que farão a união das fibras da palmeira de buriti, sendo bem variados os padrões e imagens criadas. No caso das esteiras de Yualu que estavam na exposição, todas possuem grafismos e, na área central, o desenho de tamanduá e onça, sendo essa uma característica da produção da artista. Foi ela quem começou a criar os desenhos de animais nas esteiras em sua aldeia e ensinou outras mulheres como fazer.

Todo o saber acerca da matéria-prima, sua localização, identificação, a escolha de determinada espécie em detrimento de outra, a melhor época da colheita, o modo de extrair o material, enfim, todo o processo em relação ao buriti foi sendo construído culturalmente. Para os Mehinako, a dificuldade para a confecção de uma esteira é medida por todo esse preparo até as etapas de tecelagem. Por isso, em alguns eventos especiais que ocorrem nas aldeias, pode-se apresentar a esteira com grafismos e desenhos diferenciados, como um exemplo do melhor a ser produzido naquela aldeia.

Como mencionado anteriormente, as esteiras servem para diversas funções no cotidiano dos povos Mehinako, e, é importante ressaltar: os indígenas criam diferentes esteiras que são próprias para a venda. Por exemplo, as esteiras chamadas *muxaka*, que possuem uma base mais alongada, linhas mais espaçadas e motivos gráficos simples, são esteiras utilizadas pelos pajés, meninas reclusas e na face dos mortos, sendo o comércio dessas esteiras proibido. Peças maiores, elaboradas com diversos motivos gráficos e desenhos, como as de Yualu, são produzidas para uma demanda comercial, ou também, são usadas para trocas com outras etnias da Terra Indígena do Xingu. As esteiras expostas foram um presente de Yualu para seu filho Ontxa: caso o filho passasse dificuldades financeiras ele poderia vendê-las. Felizmente, Ontxa nunca precisou se desfazer das peças da mãe e o público pode vê-las na Casa de Cultura Mario Quintana.

REFERÊNCIAS

Braida, Roberta Garcia Anffe. *Objetos Mehinako: Entre o rito, a retribuição e o mercado*. Tese (Doutorado em Ciência Sociais) - Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 210, 2012.

Mehinako. [Entrevista cedida a] Fernanda Soares da Rosa e Sofia Perseu. Porto Alegre, 24 nov. 2024. Gravação MP3 (72 min 50 s).





(ao lado)

ONTXA MEHINAKO
Processo de trabalho

ENTREVISTA COM ONTXA MEHINAKO¹

por Fernanda Soares da Rosa e Sofia Perseu

Fernanda Soares da Rosa: Ontxa, primeiramente, gostaríamos de te agradecer pela disponibilidade e pelo interesse em participar desta entrevista. Nosso desejo é conhecer mais sobre a tua produção, sobre o teu processo de trabalho e quais características e particularidades estão presentes na tua poética. Eu queria começar perguntando, se tu puderes iniciar falando um pouco sobre a tua trajetória: quando e como que tu te aproximas da arte? Quando tu comesas a produzir as esculturas? Quais memórias tu tens desse início?

Ontxa Mehinako: Obrigado pelo convite. Acho muito importante a gente falar sobre isso, trazer um pouco essa percepção voltada à questão da arte indígena. Inclusive, a minha trajetória, quando decidi me aproximar mais, me aprofundar mais, me dedicar mais para a arte indígena, foi quando completei dezoito anos, que eu vi que era necessário falar sobre isso. Poucas pessoas falavam, e tinham pessoas que trabalhavam com isso, só que poucas pessoas se interessavam em trazer outras percepções voltadas à questão da arte indígena. Isso me fez – naquela época, quando eu era muito jovem – decidir trazer um pouco dessa história dos povos, do meu povo. Eu decidi viajar para outra cidade, que é São Paulo, porque eu queria entender um pouco desse mercado também, como funciona o ramo. Isso fez eu me aproximar mais da arte indígena.

Sofia Perseu: E desde quando tu começaste a produzir essas peças? Porque tu comentaste que foi aos

dezoito o momento em que tiveste esse chamado, que começou, saiu de onde tu estavas. Mas desde quando tu comesças a produzir? Foi mais ou menos nessa época também?

OM: Sim, sim. Porque nesse período, quando eu completei dezoito [anos], que eu decidi fazer mesmo. Esculpir, ir no mato sozinho, buscar...

FSR: E tu já tinhas essa vivência fora da comunidade? Tu já tinhas ido para São Paulo e para outras cidades?

OM: Não.

FSR: A tua vida era mais na comunidade mesmo?

OM: Sim.

FSR: Quando tu atingiste a maioridade, sentiu uma liberdade maior em conhecer outros lugares?

OM: Exatamente, exatamente. Porque eu sempre vivi na aldeia, na verdade. Desde criança até os dezoito anos. Nunca saí para fora, nunca viajei para fora, nunca morei na cidade até completar dezoito anos. E, até então, a maior [parte da minha] infância era acompanhar as pessoas fazendo e nunca me aproximava. Só acompanhava, nunca colocando [a mão na] massa, pegando nas peças, esculpindo, nada. Somente acompanhava. Eu ia junto, eu olhava.

FSR: Tinhas curiosidade...

OM: Sim, eu só tinha curiosidade, acompanhava mesmo pela diversão, vamos dizer assim. Eu ia lá com as pessoas que produziam e acompanhava. Ficava junto, olhava. E, nesse período, foi assim. Até que eu completei dezoito anos e decidi fazer mesmo, esculpir. Tentei a primeira vez e não saiu da forma que eu queria. Saía tudo não reconhecido, não se entendia bem que tipo de animal eu fazia, mas isso foi o começo. Quando decidi viajar para fora, eu fazia nesses papéis brancos, e fazia desenho também: desenhava homem, homem indígena lutando. Eu vendia para uma galeria naquela época, isso em 2008. Eu tinha dezessete anos e vendia

sulfite desenhado, fazia desenho com os pigmentos naturais e tirava foto. Eu ia para a cidade, na *lan house*, escaneava e mandava para a galeria olhar. Ficava a tarde inteira na cidade para esperar o resultado, até que ele [respondesse]: “Pode mandar”. E daí mandava pelo correio. Assim que eu comecei de fato a me interessar, a me envolver mais com as vendas, todas essas coisas.

FSR: E nesse início teve alguma pessoa, ou mais de uma pessoa, que te acompanhou, que começou a te ensinar as técnicas para criar as esculturas?

OM: Sim, a partir do momento em que eu decidi fazer, esculpir e ir ao mato, eu tinha uma pessoa que até hoje me acompanha como professor e como orientador, que é meu cunhado. Ele sempre me acompanhou, desde o primeiro dia que eu comecei a esculpir.

FSR: E ele já trabalhava esculpindo peças?

OM: Sim, sempre fazia. Ele quem me ensinou. Com ele eu fui ao mato pela primeira vez. Eu lembro até hoje. Falei para ele que queria fazer [e ele disse]: “Ah, então vamos comigo”. Só que ele cortou uma madeira, e eu meio assim: “Caramba, como é que eu vou fazer isso?” [risos]. Ele estava fazendo o dele, mas eu fiquei ali uma hora tentando olhar para aquele tronco e [pensando] como é que eu ia fazer, né? Eu pedi ajuda e ele começou a explicar a técnica: “Tem que fazer assim, tem que cortar assim”. E então fui melhorando como esculpir e a entender um pouco melhor como tem que ser feito, qual a força que você tem que bater na madeira. Tudo isso tem um processo para você alcançar o padrão que quer chegar. Padronizar tudo. E isso foram uns bons dois anos. Fui aprendendo nesse sentido.

FSR: E os desenhos vieram nesse mesmo movimento?

OM: Sim, o desenho sempre acompanhou, sempre. O grafismo indígena sempre acompanhou. Não teve o período em que eu não pinteí nada. Desde o

primeiro dia em que eu comecei a lixar tudo, comecei a pintar, a fazer pinturas.

FSR: Os desenhos em papel a mesma coisa?

OM: Sim, a mesma coisa.

FSR: E quando tu fizeste essa viagem para São Paulo, tu conhecestes algum galerista, ou algumas galerias que se interessaram pelo teu trabalho?

OM: Olha, essa é uma história bem interessante. Na época, eu consegui o contato da galeria através do meu primo. Ele já vendia para essa galeria, para São Paulo. E ele sempre falava: “Faz desenho para uma pessoa?”; “Olha, eu acho que você consegue fazer isso”, ele falou para mim. E me deu a ideia: “Faz um desenho para ele, você manda e ele quer comprar”. Aí me deu o contato desse cara. Não lembro o nome, acho que é Roberto. Não lembro direito, não sei se é Roberto, e o nome da galeria não lembro também, isso tem muito tempo. Eu acho que vendi umas dez peças. A peça é um sulfite, ele comprou de mim. Eu não estive pessoalmente com ele, mas tentei ir para São Paulo para conhecer, só que na época ele não estava. Ele viajou para a Europa e depois disso a gente perdeu o contato. E nunca mais tive contato, nunca conheci esse cara. Nunca vi na minha vida pessoalmente...

FSR: E tu sabes onde estão esses desenhos? Para qual coleção foi? Se está em museu ou se a coleção é particular?

OM: Não sei, não sei...

FSR: Ele ficou com os desenhos...

OM: Não lembro, porque toda vez que ele pedia, ele me pagava e eu mandava. E isso aconteceu e nunca... Como eu falei, eu viajei para São Paulo para conhecer a galeria, mas na época ele não estava, ele foi para Europa...

SP: Isso foi por volta de 2008?

OM: É, 2008.

SP: Fiquei curiosa em saber por onde andam esses desenhos...

FSR: E então tu começaste a fazer essas peças e a focar mais nas peças em madeira?

OM: Isso.

FSR: Nesse primeiro momento tu até vendias os desenhos, mas depois ficaste na escultura em que foi te aperfeiçoando.

OM: Exatamente.

FSR: Eu queria que tu contasses um pouco sobre esse processo, porque tu falaste: “a gente entrava na mata”. Como que era? Vocês escolhiam a madeira que já estava lá? Como que funcionava?

OM: A maneira de extrair a madeira, do meu avô, do meu bisavô, a técnica que a gente utiliza é a mesma coisa que eles utilizavam antes. É a mesma, não mudou nada o padrão. A gente usa a mesma técnica para não perder a madeira. Nunca fugimos disso, a maneira que a gente trabalha para fazer escultura nunca mudou, sempre foi a mesma. A única coisa que mudou foram os equipamentos. Equipamentos são o facão, o machado, essas coisas. Lixa da cidade usamos bastante. E respondendo à tua pergunta, quando a gente vai no mato... Eu, por exemplo, hoje eu vou fazer uma onça média. Então a gente vai no mato, já tem madeira pronta, derrubada ou que estava no chão, e a gente corta. Primeiro, a gente não mede porque já tem uma ideia de quantos centímetros vai ficar aquilo, tipo um metro. Você olha e corta a madeira. E, se quiser repetir o mesmo padrão, você corta um pedaço de madeira, vai cortando todos com a mesma medida para um não fugir do padrão do outro e ficar o mesmo tamanho. Até hoje usamos isso, até hoje a técnica é a mesma. A gente olha e já sabe o que vai fazer, se é onça, se é capivara, se é macaco, se é tamanduá, se é uma anta, uma

capivara, quati, paca. Vai olhando “hoje eu vou fazer um tamanduá”, daí vai fazer tamanduá. Isso sempre pensando para fazer aquele animal.

FSR: Então tu já entras na mata com o pensamento de qual animal ou quais animais tu queres esculpir.

OM: Isso.

SP: E vai em busca de uma madeira...

OM: Exatamente.

FSR: Sobre o processo de escolha, são sempre as mesmas árvores ou preferencialmente é algum tipo de madeira ou outra?

OM: Não, são todas a mesma madeira. Como as peças que estão aqui, as peças são todas a mesma [madeira]. Só muda a forma das esculturas, mas são todas a mesma madeira.

42 SP: E depois que vocês coletam, depois que cortaram a madeira, qual é o passo seguinte? Depois de entrar na mata e selecionar a madeira, como é dali em diante o processo?

OM: Ah, depois que cortou tudo, o tronco, a gente já vai abrir ali. Não tem condição de carregar uma tonelada de um tronco, né? Lá mesmo a gente vai esculpir, dentro do mato mesmo. Ali a gente vai esculpir, no local onde está a madeira. Ali a gente vai esculpir cabeça, perna, rabo, orelha, tudo. Quando estiver tudo visivelmente como o animal e você o enxerga, daí sim leva para casa, para finalizar em casa mesmo.

FSR: E lá na aldeia tens um espaço que tu usas como teu ateliê ou é na tua casa mesmo?

OM: Não, tem um espaço embaixo de uma árvore, na sombra, a gente fica ali esculpindo, e não tem uma casa somente para aquele espaço [de trabalho]. Não, a gente fica embaixo de uma árvore que, como eu falei, as técnicas da nossa ancestralidade permanecem até hoje, a forma que a gente

está fazendo. Nunca fugiu, nunca fugiu da nossa ancestralidade.

SP: E durante esse processo, quando vocês já estão lá com a peça esculpida, nesse lugar embaixo da árvore, finalizando a peça, como é a relação das outras pessoas da aldeia? Surge muita curiosidade, de as pessoas estarem observando? Vocês ficam mais sozinhos? Fica mais gente em volta? Como é?

OM: Tem o pessoal que passa e fica curioso para ver como é o seu trabalho, como é que você faz. As pessoas ficam curiosas, elas vão lá perguntar qual madeira, como é, há quantos dias você está fazendo isso, de onde você tirou a madeira, essas perguntas sempre têm. Tem pessoa que vai lá para conversar quando você está trabalhando, tem as pessoas que dão uma opinião também: “Olha, seu trabalho seria isso, mas seria legal...”, para ajustar alguma coisa. Sempre tem, sempre tem essa parceria assim.

FSR: E as crianças, imagino que também ficam bem curiosas e acabam participando de alguma forma, não é?

OM: Sim.

FSR: Porque é um conhecimento ancestral em várias medidas, desde a coleta da madeira, até a vivência ali.

OM: As crianças no momento em que a gente não usa mais facão, ou coisas cortantes, são liberadas para chegar ali, para não machucar. Elas podem chegar para acompanhar tudo certinho e sempre estão ali, na verdade, sempre estão junto. Mas no momento em que elas podem ir para sentar em cima, brincar perto, quando estiver tudo prontinho, elas podem acompanhar mais próximo.

FSR: Eu gostaria de saber mais sobre o tempo, quanto tempo que leva fazer uma peça? Por exemplo, aquela onça maior, desde o início do processo até o final.

OM: Ah, normalmente leva... Se for trabalhar sem parar, todos os dias, e trabalhar oito horas, levaria trinta dias. Quando você espera secar um pouco para fazer mais detalhes, para lixar bonito, tem que esperar um pouco. Isso vai levar uns três meses para ficar pronto, assim, pronto-pronto-pronto, pronto para pintar tudo. Com as pinturas leva três meses.

FSR: E tu fazes peças simultâneas ou tu gostas de focar em uma peça só e tratar ela do início até o fim?

OM: Depende, depende. Porque tem as madeiras que você espera um pouco para o momento de lixar também. Você espera um pouco, dez dias, e volta para fazer aquilo. Enquanto isso, você vai fazendo outros pequenos, demais esculturas, aqueles que têm também para pendurar, você vai fazendo. Porque tem os períodos também. Dependendo da madeira, você tem que esperar um pouco. Tem esses dez ou cinco dias para esperar e para ficar mais leve. Tem tudo isso.

FSR: Tu consideras esse período de três meses, por exemplo, para fazer uma peça grande, tu acreditas que isso é bastante tempo? Eu queria entender essa relação do tempo dentro da tua comunidade.

OM: Seria considerável. Porque o tempo para nós é sempre. O tempo não tem futuro, não tem, é sempre vivendo o presente. Não temos essa: “Vamos fazer isso para o ano que vem”. Não tem essa. É sempre fazendo focado no presente, não estamos focados em “vamos fazer para futuramente”, não, é sempre... Por exemplo, ah, vamos deixar aqui por enquanto, quando chegar esse período a gente vai continuar... É porque o tempo para nós sempre foi o presente. E o passado é uma história para nós, é uma história que não é mais o que vivemos, é aquilo que estamos contando. Por isso nunca existiu futuro para nós. Futuro é algo que... Não conhecemos de fato. Conhecemos só o presente, vivemos só o presente. E eu acho que isso é também a forma como a gente lida com as naturezas, né? Como na cidade tem tudo cronometrado, isso acaba gerando muita coisa até no nosso psicológico. A gente acha que amanhã vai estar tudo certo, mas a gente só faz uma coisa de

cada vez. Vou fazer hoje esse aqui, pronto. E é isso. Não aceleramos as coisas, vamos fazer isso para quê? Daqui em diante tem um monte aqui. Não, a gente vai devagar, com tranquilidade, e isso não gera ansiedade, não gera aquela agonia de você [pensar]: “Não, eu tenho que terminar isso”, essas coisas. Porque sempre estamos focando naquele momento em que estamos ali. Principalmente quando estamos esculpindo, aquele momento em que estamos focados e esquecemos o que está em volta. E sempre foi dessa forma que enxergamos o tempo, né? O tempo é isso. Para nós sempre foi o presente.

SP: E ainda sobre tempo, eu queria fazer uma pergunta, falando no tempo das coisas, da produção, ainda falando dessa primeira etapa quando vocês vão procurar a madeira e vocês têm que esculpir lá dentro da mata, onde a madeira está. Esse processo de esculpir aquela madeira a ponto de poder tirar ela de lá, quanto tempo isso dura? Vocês precisam ir e voltar?

OM: Sim.

SP: Porque vocês vão na mata, vão e voltam... A escultura fica lá e...

OM: Exatamente.

FSR: Então o animal que tu queres representar naquele pedaço de natureza, ele acaba ficando na natureza durante um tempo já como outra coisa, já não é mais só uma madeira, ele acaba vivenciando a mata com uma outra subjetividade.

OM: Exatamente. Porque você deixa ali, você volta no outro dia, volta de novo. Dependendo, se você não tiver outras coisas para fazer também. Você tem que ir com duas ou três pessoas, dependendo do tamanho, se precisar empurrar, para virar, tem todo esse processo. Aí continua lá no mato e, quando estiver tudo [esculpido] já, quando a gente consegue erguer ela e carregar, aí sim pode levar para casa para terminar.

FSR: E, pensando nisso, eu queria te perguntar sobre a vida na comunidade, em relação, claro, ao teu trabalho. Como tu achas que o cotidiano na comunidade influencia nas tuas esculturas?

OM: Olha, o que influencia na minha escultura é a essência, né? É uma conexão com a minha comunidade, com a minha forma de me expressar na minha comunidade. Isso muito relacionado ao que eu tenho aqui. Toda a escultura que eu tenho, de fato, sempre tem ligação, de qualquer forma, tem ligação com a minha comunidade, com a minha linguagem. As palavras que a gente usa, sempre tem, sempre está relacionado com a minha comunidade, sempre.

FSR: E essa ligação direta, eu fico pensando no próprio objeto que tu crias, por exemplo, é uma escultura em madeira que representa um animal, mas que pode ter uma função utilitária, que é um banco...

OM: Sim, exatamente.

FSR: Então esses bancos, por exemplo, eu gostaria que falasses um pouco mais sobre eles dentro da comunidade, não só pensar pelo viés da arte. Eles são produzidos para utilizar na comunidade de alguma forma, e aí disso tu trazes para o teu trabalho?

OM: Sim.

FSR: Eu queria que tu comentasses um pouco mais.

OM: Sim, é porque todas as peças que estamos... Como eu falei, todas as peças que estão aqui nunca fugiram de como foram os processos, o processo nunca mudou. Como eu falei do nosso passado. A ancestralidade até hoje continua. Continua a forma que ele é utilizado, a forma como ele é apresentado na comunidade continua a mesma, não mudou nada. A única coisa que mudou é a padronização deles, lixamento, acabamento, mas sempre tivemos isso.

(ao lado)

ONTXA MEHINAKO
Processo de trabalho



FSR: E os bancos na comunidade são usados mais no dia a dia ou eles têm alguma função específica, ou até mesmo relacionado à religiosidade? Tem algum ritual em que algum desses objetos entra, sem ser uma função especial ligada a isso?

OM: Tem uso. Por exemplo, ele é utilizado para sentar ali em casa, só que não é pintado, não é como a gente tem aqui. É somente lixado como aquele outro ali sem pinturas. Sim, a onça e tamanduá sempre foram pintadas, mas tem gavião também, que são duas cabeças, que é utilizado muito em cerimônia, como na época do Kuarup². A onça também é muito utilizada para as pessoas sentarem em cima.

FSR: Conta um pouco mais sobre esses rituais, como funcionam, o que cada um significa...

OM: O Kuarup é uma festa muito conhecida no Alto Xingu. Na verdade, é uma festa da região do Alto Xingu, ela é uma homenagem para uma pessoa que morreu. Quando uma pessoa morre, a comunidade quer fazer uma cerimônia para essa pessoa e leva um ano a preparação. Quando finalizado esse luto, para a família celebrar o momento de despedida dele, de uma pessoa que morreu... Por exemplo, uma liderança morreu, uma pessoa que representa muito a comunidade, e tem um nome muito importante na comunidade, sempre tem essa homenagem que é Kuarup. Daí leva um ano para a preparação e, para finalizar, essa festa leva uma semana. Tem dois dias no final que se convida todas as regiões do Alto Xingu. Vão mil pessoas para celebrar. Vai ter festa, vai ter luta, vai ter comida, tudo isso é um momento onde se utilizam os bancos. Ou é uma onça, gavião-urubu de duas cabeças, tem tudo isso, e os demais bancos indígenas que a gente vê só para sentar, [para] a comunidade sentar em cima. Sempre tem os momentos importantes em que são utilizados, né? Até hoje mantemos isso. Como eu falei, nunca fugiu, a utilidade nunca fugiu de como era antes.

FSR: Que interessante isso, então todas as etnias daquelas comunidades da região se reúnem nessa festividade. Isso acontece em outras festividades também ou especialmente nessa?

OM: Somente nessa. Aí tem outra também que não é Kuarup, é a mesma, só que um pouco diferente, que se chama Jawari³, onde o pessoal queima o arco da pessoa que morreu. Para celebrar isso, tem essa festa onde as pessoas se acertam com uma flechada e tudo mais. E nessa são utilizados os bancos também, pinturas, grafismo, significados. As pessoas vão comparar com o *Halloween*, em que as pessoas vão tudo fantasiadas, né? As pessoas nessa época se pintam muito. Pintam de branco, de pintura de pássaro, tudo, tudo assim. Que é uma representação dos pássaros e tudo mais. Tem tudo dessa história também. História que poderia utilizar.

SP: Ainda sobre isso que tu comentaste, dessa relação dos bancos com essas festas e rituais religiosos. O tamanho das peças, as figuras dos animais e os grafismos que aparecem, eles têm alguma simbologia específica? Principalmente nesses grafismos e dos animais, no sentido de um animal representar alguma coisa específica e outro animal, outra?

OM: O grafismo, não. O grafismo não faz diferença, não tem especificidade, não. Esse aqui é uma onça e vão pintar de pintura de peixe, isso não vai fazer diferença nenhuma, porque a pintura é para qualificar aquela madeira, para ficar bonito, e quem decide isso é quem faz. Se eu quiser pintar de cabeça de peixinho, um peixe numa onça, eu posso pintar, porque isso não vai interferir em nada. “Não, essa onça tem que ser pintada dessa forma”, não tem essa... Não tem especificidade.

FSR: Ainda sobre os grafismos, eu fiquei pensando nessas festividades em que vocês pintam o corpo, em que todas as pessoas da comunidade participam – mulheres, homens, crianças, todo mundo –, quem pinta? Mulheres pintam o corpo ou os homens pintam, todos se pintam, tem alguma especificidade em relação a gênero?

OM: Não, quem pinta as pessoas é quem sabe pintar no corpo de outra pessoa. Principalmente, toda vez que tem festa, quem pinta o meu corpo assim são as minhas irmãs, porque elas sabem pintar bem. E eu não tenho essa facilidade de pintar no corpo de alguém. Eu posso pintar na madeira, só

que é diferente de você pintar no corpo. E o corpo é totalmente diferente de pintar na madeira.

FSR: E os desenhos são livres ou normalmente eles seguem o mesmo padrão?

OM: Não, nas pinturas os significados que são utilizados num banco são os mesmos da pintura corporal. São os mesmos significados, símbolos. Se eu quiser me pintar só de pintura de cabeça triangular de sucuri, eu vou me pintar todo, todo o corpo. E tem vários nomes, que é jiboia, pintura pé de anta, tem se utilizado muito as cobras, pinturas-cobra...

SP: Então esses grafismos fazem referência a algum animal?

OM: Sim, sempre, todos. Todos os grafismos que você vê nas pinturas são referenciados em animais, todos, todos. Não tem grafismo indígena que não tenha referência. Sempre tem. Todos os que você imaginar são extraídos dos animais.

FSR: E, claro, agora a gente falou sobre os rituais religiosos, mas uma coisa que eu tenho muita curiosidade, e eu queria muito que tu falasses um pouco, é a relação da comunidade com o tema, mas também se isso reflete no teu trabalho, que seriam os sonhos. Qual relação que a comunidade tem com o tema dos sonhos, ele aparece de alguma forma nessas esculturas?

OM: Olha, o sonho para nós é um sinal, sinal se algo vai acontecer, se algo bom vai rolar com você. Isso é o significado do sonho para nós. Anteontem eu sonhei com cobra, quando você sonha com cobra significa que tem alguém que está com inveja de você e tudo mais. Aí você fica sabendo: “Nossa, eu sonhei com a cobra hoje”. Se você sonha com uma onça e tem uma pessoa que está querendo lhe matar, tem esse significado o sonho. E esse sempre foi o sonho para nós, nada é [como]: “Não, eu sonhei com uma onça e eu vou fazer onça”, não tem isso. Porém, quando é o pajé, aí já é outra história. Não é história de fato, é a forma de você agradar o espírito que, por exemplo, você ficou ruim, mal, espiritualmente você ficou ruim. Aí o pajé tomou

cigarro e desmaiou, e viu que é uma cobra ou o dono de um macaco, o espírito de um macaco que está lhe fazendo mal. Você tem que se transformar numa pessoa que vai trazer essa visão que o pajé teve, para concretizar em desenho, em formato de animal. Assim, eu vou fazer uma festa para o macaco. Mas tem festa de macaco, você vai desenhar, com o tempo você vai alimentando isso, sabe? Você vai dar comida para ele, você vai reunir, você vai fazer festa para macaco, tem isso.

FSR: Cria um objeto relacionado àquela visão que o pajé teve?

OM: Enquanto você estava doente. Quando você fica doente o pajé viu isso, tomou o cigarro e desmaiou, teve aquela visão, na visão dele quem está lhe fazendo mal é um macaco. Quando ele fala: “Você tem que fazer isso para ele, para agradar”, porque, por exemplo, o macaco vai se tornar como seu guardião o resto da sua vida. Tudo que acontecer com você espiritualmente quem vai estar te cuidando é o macaco. Esse é o exemplo. Você vai mantendo aquilo, vamos fazer uma festa para...

SP: É uma coisa contínua, não é fazer só uma vez, é algo que vai alimentando o resto da tua vida.

OM: Sim, o resto da sua vida. E sempre tem. Eu tenho um exemplo muito bom, no caso do meu pai. Meu pai tem quase setenta anos. Desde a adolescência dele, ele ficou ruim, foi pescar e quando retornou ficou doente. As cobras fizeram mal para ele. Ele ficou doente e o pajé viu que era a cobra. Só que esse espírito tem que ser transformado em flauta. O pajé falou: “Olha, você ficou doente e você tem que fazer flauta, aí você sempre vai continuar mantendo”. Desde a idade da adolescência o meu pai tem essa flauta. Só que a flauta sagrada tem uma história bem interessante. Teve a rebelião das mulheres e dos homens também nessa época. As mulheres tomaram a flauta dos homens e os homens tomaram [a flauta] das mulheres, e as mulheres não podem ver essa flauta. Tem isso até hoje, poucas pessoas tocam essa flauta porque é muito difícil de tocar, porque tem três furinhos. E tem som, tem várias músicas que você tem que tocar. Três pessoas tocam isso. Tem sons diferentes,

é muito, muito boa. Meu pai tem essa [flauta], até hoje ele tem.

FSR: E ele toca?

OM: Meu pai não toca. Tem as pessoas profissionais que tocam essa flauta, que sabem todas as músicas que são tocadas naquela flauta específica.

SP: E eles tocam essas músicas em algum momento específico?

OM: Sim, toda noite eles tocam. Toda noite. Na madrugada três pessoas vão lá e ninguém... Eles não falam: “Hoje a gente vai tocar flauta”. Isso eles não vão dizer. Eles vão lá discretamente, combinam os três, e na madrugada eles tocam flauta até 5h30. Quando está meio escuro ainda, eles terminam. Eles vão para casa e guardam a flauta. Ninguém sabe quem está tocando.

FSR: É como um ritual mesmo para os espíritos.

52 OM: Isso. Se não respeitar a maneira que você toca essa flauta, você vai acabar trazendo... O dono dessa flauta vai acabar adoecendo. “Ah não, você não tá aí, oh.” Quando o dono da flauta fica doente, o pajé vê: “Oh, os caras tocaram com má intenção, por isso está doente, você tem que fazer isso”, tem tudo isso. E tem também a festa das mulheres, que é a mesma coisa. Essa é a rebelião que eu estou falando. Ocorreu as duas no mesmo período, que é Yamurikumã⁴, que é a festa das mulheres. Não vai homem nenhum, só as mulheres, uma semana de festa só as mulheres. Yamurikumã.

FSR: E mais ou menos em que período aconteceu essa rebelião? Isso já faz tempo?

OM: Faz tempo.

FSR: Seu pai era jovem?

OM: Não, meu pai nem sabia. Isso é a minha oração, é uma história que é contada até hoje. Como é que surgiu essa flauta, como é que aconteceu, é uma história assim.

FSR: Ainda falando sobre os objetos, nessa exposição específica é a primeira vez em que tu trazas as esteiras para dentro de uma exposição, não é? Eu queria que tu falasses um pouco sobre essas esteiras que foram realizadas por Yualu [Mehinako]. Esses objetos são produzidos somente pelas mulheres da comunidade? E também queria que tu comentasses sobre esse processo de trabalho dela, como foi essa ideia de trazer as esteiras para a exposição?

OM: Sim, a minha mãe sempre trabalhou com isso, com a esteira. Isso desde a adolescência dela, sempre fez, sempre teve essa proximidade de fazer esteira, sempre. E eu tive uma ideia quando a Germana [Konrath] me perguntou se tinha alguma coisa para colocar na exposição. Tive uma ideia: tenho uma esteira, seria muito interessante para trazer outras visões. A maneira, os processos são diferentes também. O processo é totalmente diferente, a forma que é feita, a forma de buscar ela é totalmente diferente de como fazer banco. Ela é extraída de buriti. Você vai pegar a canoa, e normalmente são os homens que buscam lá no meio do rio, porque o buriti fica no lago, no rio. E buriti é muito gigante e tem, acho, sete metros de comprimento, eu acho que é mais ou menos isso. Daí tem uma parte que é extraída para fazer rede, [e outra] para fazer as demais coisas.

FSR: É uma parte no alto da região? Então os homens viajam de barco até essa localidade, que é próximo ao rio, e lá encontram na floresta as árvores de buriti?

OM: Exatamente.

FSR: Cada árvore com quase sete, oito metros, mais que isso, e os homens sobem nessas árvores?

OM: Sim, ela é cortada normalmente com foice, daí coloca um cabo bem gigante e vai tirando. Mas é muito perigoso também, exige muita coragem para fazer isso. Às vezes tem cobra, às vezes tem marimbondo, ou você vai e quando mexe com a abelha ali, você tem que pular dentro da água, tem tudo isso [risos]. E é onde sai [a matéria-prima] para fazer esteira. Você tira a fibra dos buritis,

seca ela, vai tratar ela, vai classificar todas para ficarem com a mesma medida, para não ficar diferente a qualidade. Porque tem um pouquinho grossa, tem um pouquinho mais fininha, tem todo tipo, tem que classificar tudo. Aí sim você pode fazer, tecer. É assim que minha mãe faz. Vai fazendo até ficar pronto como a gente está tendo aqui. Tem processo também por trás disso. Para tirar as fibras, são mulheres que fazem. Tem técnica para tirar isso também, é muito difícil, eu vejo que é bem difícil, mas eu nunca tentei, eu nunca tentei. Você vê que é bem difícil de fazer manualmente. Bem difícil. Depois disso você seca e aí sim está pronto para o uso.

SP: E voltando rapidamente ao tema do tempo: essa esteira, por exemplo, que está ali e que tua mãe fez, qual é o tempo mais ou menos de produção? Contando desde o início de ir lá e pegar matéria-prima, voltar, tudo.

OM: Olha, tem um período que é só para pegar e secar, só que para secar você tem que ter bastante também, né? Para formar o tamanho que você quiser, o metro, todo o comprimento, e isso leva uns... Para buscar leva uns dois dias. Você vai lá, extrai, já tem uma ideia de onde vai buscar, onde tem matéria-prima. Você busca lá, corta e traz uns cinquenta buritis cortados. Você traz, as mulheres vão fazendo, secando, e isso vai levar, contando ir e buscar, vai levar uma semana. Depois tem mais o processo de secar e tudo mais. Vai levar uns trinta dias para ficar tudo pronto, secar tudo. O processo especificamente da esteira leva de trinta dias a seis meses, dependendo do tamanho. As menores levam uns quinze dias; do tamanho de um metro e meio leva trinta e cinco [dias]; a maior vai levar dois meses, e quando é muito grande leva seis meses.

FSR: E essas que estão na exposição são um metro por um metro?

OM: Sim.

FSR: Mas tu comentaste que a tua mãe faz esteiras muito maiores.

OM: Minha mãe faz de dois metros, três metros. Quando a pessoa encomenda, ela faz. Se, por exemplo, uma pessoa encomendou: “Faz uma esteira com grafismo indígena de dois metros e pouco”, aí ela faz. Vai levar uns seis meses.

SP: E ela costuma fazer essas esteiras sozinha, trabalha sozinha ou tem outras pessoas junto nesse processo?

OM: Sim, normalmente ela faz sozinha até finalizar. Normalmente, sozinha.

FSR: E eu achei muito interessante que ela inclui nesse processo elementos muito únicos, que são essas imagens de animais. E isso é próprio do trabalho dela, não é? É algo bem autoral. E as cores também.

OM: Exatamente.

FSR: Se quiseses comentar um pouco sobre isso...

OM: Exatamente. A minha mãe sempre foi criativa nesse sentido, para trazer outro olhar sobre a esteira. E ela que começou a fazer os animais na esteira, né? Antes ninguém fazia, para falar a verdade, e quando ela começou a fazer, começou a fazer macaco, começou a fazer onça, cobra, tamanduá. E o pessoal também, outras mulheres ficaram interessadas: “Você pode nos ensinar?”. Ela sempre está explicando isso: “Ah não, tem que fazer assim, assim”. Sempre relacionado a animais também. Sim, o processo como uma maneira de você trazer os animais na sua obra é o mesmo conceito que a gente traz para esculpir a madeira. É o mesmo. Só que a técnica de fazer é diferente.

FSR: E as esteiras no dia a dia da comunidade são usadas de diversas formas ou também têm momentos especiais para determinada utilização?

OM: Sim, por exemplo, nas festas. Principalmente como o Kuarup, tem momentos de apresentar uma esteira muito lindíssima para você ser referenciado por ela, para você demonstrar a sua arte ali para várias pessoas. Tem oitocentas pessoas ali, você tem que apresentar uma esteira muito linda

e diferenciada para as pessoas: “Nossa, quem foi que fez?”, essas coisas. Para criar aquela curiosidade você sempre tem que apresentar a sua melhor arte para as demais pessoas, sabe? Sempre tem um momento específico na festa – eu citei o Kuarup –, você tem que utilizar uma esteira diferenciada, com grafismo, com desenho e tudo.

FSR: Gostaríamos de comentar contigo, saber tua opinião sobre a inserção da arte indígena atualmente no sistema da arte. Como que tu vê esse recente e intenso crescimento do interesse pela arte indígena em grandes museus, por exemplo? Não só na América Latina, como podemos citar o MASP, que teve uma programação grande sobre histórias indígenas recentemente, mas também podemos pensar na Bienal de Veneza, que também foi realizada esse ano e trouxe muito destaque para a arte indígena. Como tu vê esse interesse?

OM: Olha, eu tenho quinze anos nesse ramo como artista e como isso foi acontecendo eu acompanhei muito. Desde meus dezoito anos até este momento. E de 2008 até 2014 não tinha nada. Eu nunca tinha visto cartaz sobre arte indígena. Nunca vi no museu, nunca vi na galeria, nunca vi na exposição. A gente veio trabalhando e, claro, tinham outros indígenas que se inseriram de outra maneira no mundo da arte. No ano de 2017 a gente começou a participar muito ativamente de exposições em São Paulo. Na [feira] SP-Arte, em 2017, quando a gente lançou o primeiro livro dos bancos indígenas e foi um destaque, foi um *boom* para nós e dali eu vejo muito interesse das pessoas buscarem, conhecerem mais sobre a arte indígena, e isso vem valorizando muito. Isso vem destacando todos... Hoje eu vejo assim, cara, que evolução que deu. Sim, muito, muito. Hoje, em todos os lugares que você vai, todas as exposições que você vai as pessoas sempre estão falando sobre arte indígena, sempre tem exposição especificamente de arte indígena. Porque eu vejo que, de 2017 para cá, aconteceram muitos eventos e exposições indígenas. Muito mesmo, muito, muito, muita coisa aconteceu. Porque antes não tinha nada disso, não tinha nada. Sim, porque a gente até buscava e ninguém dava moral para você, ninguém queria saber da sua arte, não. Quando você falava da arte, o pessoal [dizia]: “Não, você não é conhecido, você não tem nome, o seu [trabalho] é uma peça

artesanal, você não tem muita importância”. É isso que a gente, principalmente eu, escutava. Só que isso nunca me desanimou. Como as pessoas vão entender isso, né? Sim, quando a gente participou da exposição na SP-Arte, em 2017, em parceria com a Coleção BEĨ, ali sim mudou muito a percepção, o pessoal começou a encomendar, muitas pessoas começaram a se interessar. E, atualmente, eu trabalho com muitas pessoas, com arquitetas. Trabalho muito com as pessoas que são arquitetas, que compram de mim as peças, cinco, dez peças quando elas têm projetos. Porque naquela época, antes disso, ninguém se interessava. Por isso eu vejo que foi muito positivo, as pessoas estão aceitando isso, e está sendo muito positivo tanto para os povos indígenas quanto para as pessoas que estão abertas para entender um pouco sobre arte indígena também. Eu sempre falo que a arte indígena não é só uma escultura ali. Por trás disso sempre tem ancestralidade, até hoje, tudo o que a gente traz é uma ancestralidade, é uma história, um significado. Quando você vê uma escultura e não conhece bem, acha que é só escultura. E quando senta para entender, por trás disso tem um monte de história, tem um monte de significado, tem um monte de... Bastante referência para você trazer da comunidade o que é, o que representa isso para a comunidade, e tudo isso é a arte indígena. Por isso que eu falo, de 1500 até 2015, por aí, ninguém queria saber da arte indígena. E, atualmente, a gente demonstra que somos muito resistentes a essa tentação de exterminar os povos indígenas. E hoje a gente ocupando esses espaços é algo muito importante, é algo que era muito difícil a gente entrar dentro desse mundo da arte, vamos dizer assim. No mundo da arte a gente era descartado e atualmente tem muitas pessoas que estão interessadas, galeristas, tem muito desse pessoal interessado. Como eu falei, as pessoas arquitetas estão interessadas, tem esses públicos que estão abertos para entender um pouco sobre a arte indígena.

SP: Eu tenho uma pergunta mais pessoal, mas pegando um pouco esse gancho te ouvindo. Porque agora tu estavas comentando, foi em 2008 que tu começaste, tu saíste com dezoito anos e aí começaste já a fazer esses primeiros trabalhos que tu vendias para essa pessoa de

São Paulo. Tu estás há algum tempo produzindo, mas tu também tens uma relação ainda com a tua comunidade, não é? Tu não estás morando mais lá, mas tu vais, inclusive daqui a pouco. E eu fiquei curiosa para saber como é essa relação da tua comunidade, principalmente da tua família, contigo, de tu teres assumido e te tornado artista, produzindo há tanto tempo. Como é isso para eles? Depois de tanto tempo, de tu teres saído e teres buscado essas coisas.

OM: Para minha família, para os meus pais, [eles] não dão nada de importância para isso [risos]. Isso porque, para nós na comunidade, para nós o cotidiano sempre foi ligado [à arte] e a arte sempre foi ligada a nós. Acontece naturalmente ali, você não vê aquele “isso é novidade e não sei o quê”. Não é isso, porque naturalmente aquilo está acontecendo em todos os momentos, todos os dias. E por isso que quando você fala isso, por exemplo, para minha mãe e para o meu pai, eles dizem “que legal”, é isso, “que interessante”, essa é a opinião deles. Porque você tenta explicar para eles, mas meu pai não vai entender onde eu estou, onde eu estou inserido, meus pais não estão interessados nisso, sabe? Estão interessados em entender: “Como é que vai ser a natureza, como vai ser nosso dia a dia? Como a gente vai manter as matas em pé, o rio?”. Essas coisas são importantes para os meus pais. E quando eu tento falar isso é “nossa, que legal” [risos]. Quando eu estou lá, eu não me diferencio em nada, eu sou um deles ali.

FSR: Isso eu queria te perguntar. Tu já moras há algum tempo na cidade, agora a tua rotina basicamente está em Porto Alegre. E como é para tu voltares? Em que momentos tu tens esse desejo de voltar? E, claro, isso é intimamente relacionado à tua produção, não é? E só produz lá.

OM: Sim.

FSR: Tu não produzes aqui, né?

OM: Não. Não.

FSR: Eu queria que tu comentasses um pouco mais sobre isso.

OM: A minha relação com a minha aldeia, na verdade, nunca saiu de mim. Mesmo que eu esteja na cidade, eu estou sempre lá, estou sempre lá na minha comunidade. E eu tento, estou me acostumando com isso, né? Ainda estou acostumando com essa minha rotina diferente, a maneira que eu tenho que me manter na cidade, totalmente diferente. E quando puder voltar para lá e fazer, praticar, pegar naquela madeira, pegar e esculpir, pegando aquela talhadeira, olhar para aquela madeira, você pensa “nossa, que silêncio”, assim, sabe? Você não se preocupar “eu tenho que sair daqui”, ou então, “eu tenho que sair tal dia para chegar em tal lugar”, isso não tem lá. E isso é uma das coisas que eu sinto falta, você fazendo a escultura, você sentar ali, esquecer o tempo. Não tem tempo. Você está ali mesmo, ali. E aqui na cidade eu tenho que me preocupar com horário, horário do almoço, tenho que ir para faculdade, eu tenho que entregar trabalho e tudo isso. E eu estou me acostumando. Mas eu estou conseguindo sobreviver [risos].

FSR: O que tu comentaste eu acredito que tem muito a ver com o próprio desejo de voltar para produzir lá, não é? Para o teu trabalho eu acredito que faça sentido, se ele for realmente realizado do início ao fim na tua comunidade.

OM: Exatamente. Por isso que eu sempre volto para lá, para fazer lá. E às vezes eu pensei em fazer e abrir o ateliê aqui, eu pensei: “Cara, como seria isso?”. Um ateliê fechado, nada aberto, um calor e, cara, não. É melhor estar embaixo de uma árvore, embaixo de um pé de pequi com a sombra enorme, aquele ventinho batendo na sua cara e esculpindo a madeira, isso é mais gostoso do que estar num espaço fechado. Isso fez eu desistir de abrir um ateliê aqui. E eu falei não, para mim é bem mais importante fazer lá para não perder aquela essência, a forma que a gente faz, né? Isso sempre me fez voltar para lá para esculpir essa escultura que eu tenho. Eu tenho prazer, para as pessoas entenderem um pouco e falar um pouco. Sempre foi importante para mim, para nunca deixar: “Não, eu

vou morar na cidade, eu vou abrir o ateliê lá e eu vou fazer lá”, nunca pensei isso. Até porque aqui não tem matéria-prima também, né? Você tem que ir lá. Aqui não tem, você vai e olha [as pessoas] oferecendo a madeira que não tinha nada a ver com... Se pegar aquela madeira vai virar... [risos]

FSR: Outra coisa.

OM: Outra coisa. Isso não tem nada a ver com o meu trabalho.

SP: E nos encaminhando para o final, gostaríamos de saber, pensando agora no teu momento, quais são os teus desejos para o futuro em relação à tua criação. Enfim, projetos futuros do teu trabalho, ainda que a gente esteja vivendo no presente [risos], tentando pensar quais são os seus desejos agora, o que tu tens pensado.

OM: Olha, para a arte e academicamente falando, eu estou terminando a faculdade. Eu estou indo, e nunca vou colocar, vamos dizer, “ano que vem eu vou me formar”, vai dependendo das coisas que estão indo, caminhando. Eu vi que as coisas estão caminhando bem, eu não tenho pressa para acelerar isso. Não tenho pressa de terminar a faculdade agora. Não tenho pressa de fazer exposição, não tenho pressa disso. Eu vou fazendo conforme o tempo for abrindo o caminho. E eu não tenho isso de projeto, projeto mesmo. Terminando a faculdade eu volto para a minha aldeia, vou permanecer um tempo por lá, pretendo morar e trabalhar lá, criar meus projetos lá e morar na comunidade e, claro, ir para outros lugares, né? E, se eu quiser permanecer [na universidade], fazer pós-graduação e tudo mais, eu pretendo morar em São Paulo, até porque ali tem mais oportunidade de fazer mais... Tem mais oportunidade de apresentar o trabalho, tem mais recursos. Isso é o que tem na minha cabeça, mas isso não é agora, né? “Não, amanhã eu vou fazer isso.” Não, isso é com o tempo. Devagarinho, eu estou indo. Estou indo, e as coisas estão caminhando bem. Nunca deram errado as coisas que eu fui fazendo, desde os dezoito anos até o momento, as coisas estão caminhando bem, nunca saindo fora. Meu

projeto nunca não deu certo, sabe? Porque nunca acelerei as coisas, nunca fiz “eu tenho que fazer isso, tenho que correr atrás, para ver se dá certo”, nunca. Sempre fui com o tempo assim, devagarinho, que deu certo.

FSR: Realmente vivendo o hoje, vivendo o presente.

OM: Exatamente. Fazendo um pouco, e vai dando certo, vai encaixando tudo certinho. E eu acho que isso me fez entender um pouco que, se eu fizer tudo na correria, eu acho que me perderia, me perderia em fazer ao mesmo tempo, como eu estou fazendo [agora] todas as coisas ao mesmo tempo. Estou fazendo arte, eu estou estudando, eu estou fazendo meu estágio, e eu tenho trabalho fora, as pessoas me chamam para viajar, para dar palestra, e como eu estou fazendo isso, eu não tenho essa programação, sabe? “Não, tal dia eu vou para lá”, eu não tenho isso. Quando chega o momento eu estou pronto para isso, quando chegar nesse momento eu estou pronto para esse dia, e vai chegando, aí vai encaixando tudo certinho. E assim meus projetos estão se encaminhando todos da forma que eu estou me sentindo bem, né? Todos, todos até o momento. Nenhum projeto que eu pensei fazer nunca deu errado, em nenhum momento. Nunca me frustrei por causa das situações, nunca me frustrei porque eu nunca acelerei as coisas. Eu sempre tive tempo de pensar e fazer uma coisa por vez. Acho que isso é uma das coisas que eu sempre fiz até o momento. Eu nunca fiz: “Eu vou chegar aqui e eu vou fazer”. Por isso que eu tenho o controle disso. Eu estou fazendo as coisas e as coisas estão bem. Não está fora, não está fora do que eu quero estar fazendo, está dentro daquilo que eu estou querendo fazer. Isso sim. Por isso que eu estou bem assim, com esse projeto, com as coisas que eu estou fazendo, com o meu trabalho.



NOTAS

62

1 Entrevista concedida presencialmente, em Porto Alegre, a Fernanda Soares da Rosa e Sofia Perseu, em 29 de novembro de 2024, em ocasião da exposição “Convívio como beleza”, dos artistas indígenas Ontxa e Yualu Mehinako, realizada na Casa de Cultura Mario Quintana. Durante a transcrição da entrevista, foram suprimidos os vícios de linguagem comuns na fala, para melhor transpor a língua falada para o texto escrito, deixando-a mais inteligível, de modo a armazenar o material coletado de maneira padronizada e facilitadora para a leitura. Entrevista transcrita por Aline Zimmer e revisada por Alec Lisboa.

2 Segundo a Fundação Nacional dos Povos Indígenas - Funai (2022): “O Kuarup é um ritual fúnebre sagrado que mantém viva a cultura e a tradição de diversas etnias do Parque do Xingu (MT). O evento ocorre sempre um ano após a morte dos parentes indígenas. Os troncos de madeira, colocados no centro do pátio da aldeia, ornamentados, representam cada homenageado falecido e ponto principal de todo o ritual. Em torno deles, as famílias realizam uma homenagem aos entes queridos”. No ritual, também se realizam a Huka Huka, tradicional luta com guerreiros jovens, e o cerimonial de meninas até então reclusas por conta da puberdade.
Fonte: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2022-02/ritual-do-kuarup-reforca-lacos-familiares-e-culturais-dos-indigenas-do-xingu>
Acesso em: 29 jan. 2025.

(acima)

ONTXA MEHINAKO
Processo de trabalho

3 De acordo com o Almanaque Socioambiental Parque Indígena do Xingu 50 anos (2013, p. 126): “O jawari é um ritual dedicado aos guerreiros mortos, cujo evento central é a disputa, entre dois grupos, de arremesso de dardos através de um propulsador. A festa é permeada por um conjunto extenso de cantos e de situações contendo diálogos polêmicos. Segundo a interpretação de alguns estudiosos, o jawari agregaria em seus rituais os símbolos da guerra e da paz, criando o espaço para a manifestação da aliança com os inimigos e com as mulheres”.
Fonte: <https://issuu.com/instituto-socioambiental/docs/almanaque-pix-50-anos/127> Acesso em: 29 jan. 2025.

63

4 A Fundação Nacional dos Povos Indígenas - Funai (2015) explica que Yamurikumã “é a manifestação das mulheres xinguanas, praticada por diversos povos (Aweti, Kalapalo, Mehinako, Waurá, Matipu, Nafukua, Kamayura, Kuikuro e Yawalapiti) que habitam o Parque Indígena do Xingu. [...] Diz a lenda que um dia os homens foram pescar e ficaram acampados, não retornaram no dia esperado e as mulheres se revoltaram e resolveram assumir as atividades masculinas. Fizeram cerimônias, casas, roças, construíram um universo feminino independente dos homens. Foi um momento do despertar da força feminina, o verdadeiro empoderamento da mulher, quando elas perceberam que podem tudo.”
Fonte: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2015/mulheres-xinguanas-realizam-assembleia-e-fortalecem-a-participacao-feminina>
Acesso em: 29 jan. 2025.

EQUIPE

ARTISTAS

ONTXA MEHINAKO é um artista indígena do Alto Xingu. Cria esculturas tradicionais que transmitem sua visão da cultura, cosmologia e costumes do povo Mehinako desde os seus 18 anos. Para o artista, a exposição Convívio como beleza apresenta mais do que uma expressão cultural, é uma junção da arte com o cotidiano e o convívio com a natureza. Nas peças expostas na mostra há a presença de animais fundamentais no dia a dia do Alto Xingu, considerada a maior reserva indígena do mundo, localizada na região nordeste do Estado do Mato Grosso, na porção sul da Amazônia brasileira, onde vivem os Mehinako, entre outros povos.

64

YUALU MEHINAKO também nasceu no território do Alto Xingu, no Mato Grosso. Desde a sua adolescência vem praticando tecelagem, cuja técnica aprendeu ainda criança. Produz principalmente esteiras que apresentam a fauna e as tradições de sua região e sua etnia e foi uma das primeiras indígenas em sua aldeia a realizar desenhos de animais nessas peças.

CURADORIA

GERMANA KONRATH é diretora de Artes e Economia Criativa da SEDAC e da Casa de Cultura Mario Quintana. Graduada em arquitetura e urbanismo na UFRGS, é mestra e doutora em planejamento urbano e regional, explorando a intersecção entre arte, arquitetura e cidade e as contribuições da arte contemporânea para o espaço público urbano. Foi curadora e coordenadora do projeto educativo da 13ª Bienal do Mercosul, entre 2021 e 2022. Anteriormente foi gestora cultural da Fundação Iberê Camargo (2014 a 2017). Trabalhou em 6 edições consecutivas da Bienal do Mercosul, destacando-se a coordenação de produção executiva da 8ª e da 9ª bienais, ao lado de André Severo.

EDITORIAL

FERNANDA SOARES DA ROSA é historiadora, pesquisadora em arte contemporânea e produtora cultural no Setor Educativo da Casa de Cultura Mario Quintana. Mestra e doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS). Atua nas áreas da educação e da cultura, com pesquisa e catalogação de acervos históricos e artísticos, bem como na produção de eventos culturais e curadoria de exposições de arte.

SOFIA PERSEU é museóloga, pesquisadora e produtora cultural. Desenvolve projetos em gestão museológica e cultural, com experiência em arte educação e curadoria. Idealizadora do projeto literário *Orelha* e autora do livro *Viagem para Dentro de Mim - Experiências poéticas em arte educação* (2020). Atualmente é coordenadora de produção do Setor Educativo da Casa de Cultura Mario Quintana e coordenadora adjunta do Colegiado de Artes Visuais do Rio Grande do Sul (Gestão 2023 - 2025).

CAROLINA BOUVIE GRIPPA é mestra e doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), bacharela em História da Arte pelo Instituto de Artes da UFRGS e em Moda pela Universidade Feevale. Desde 2017 desenvolve uma pesquisa sobre tecelagem e tapeçaria na arte contemporânea brasileira.

65

TEXTO

ROSANI KAMURY KAINANG é pedagoga e antropóloga, docente na Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). De pertencimento étnico Kaingang.

PRODUÇÃO

SUE GONÇALVES é pessoa trans não binária, crítico de arte, produtor e curador independente. Mestrando em História, Teoria e Crítica de Arte no PPGAV-UFRGS. É idealizador do projeto *Ars Sexualis* e organizador do *Ars Sexualis - Seminário Internacional de Artes Visuais*. Fez parte do Setor Educativo da Casa de Cultura Mario Quintana e atua no Núcleo de Produção da instituição. Compõe o projeto *Nervo Crítico*.

TRANSCRIÇÃO

ALINE ZIMMER é historiadora da arte no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos - CDP/FVCB. Mestra em Artes Visuais no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), trabalhou como mediadora no Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS e no Farol Santander. Foi editora e revisora da Revista-Valise (PPGAV-UFRGS), curadora da exposição *Linhas Moventes* (Associação Chico Lisboa/DMAE, 2024) e cocuradora da mostra *Notas para depois de amanhã* (Casa de Cultura Mario Quintana, 2023).

REVISÃO TEXTUAL

ALEC LISBOA é escritor-artista, revisor e preparador de texto, atuando também como assistente editorial, produtor e mediador cultural. Possui contos em diferentes antologias, além de escrever e produzir zines de poemas e textos experimentais. Assina o texto das peças *Por de Dentro* (2019) e *Aos meus queridos fracassados: Festa, Fantasia e Desejo* (2023). Entre 2023 e 2024, a mostra *Por toda parte a ausência das mãos de Ítalo* foi exposta na Casa de Cultura Mario Quintana e no Espaço Força e Luz. Em 2024, no Goethe-Institut Porto Alegre, apresentou o seu segundo trabalho individual com a mostra *Manual de traduzir silêncios*. Pesquisa em seus trabalhos a relação dos sujeitos com a falta, o desejo e a memória, além de narrativas protagonizadas por pessoas LGBTIAPN+.

PROJETO GRÁFICO

AMANDA TEIXEIRA é artista visual e designer. Sua produção se desdobra em instalações, vídeos e publicações. É mestre em Artes Visuais pelo California Institute of the Arts (CalArts) e bacharel pelo Instituto de Artes - UFRGS. Foi bolsista DAAD na Alemanha entre 2016 e 2017, e já participou de residências artísticas nos EUA e na Islândia. É co-criadora da Azulejo Press, pequena editora de livros de artista.



*Exposição***CONVÍVIO COMO BELEZA**
de ONTXA E YUALU MEHINAKO*26 DE SETEMBRO A 01 DE DEZEMBRO DE 2024*

Produção
SUE GONÇALVES

Comunicação visual
ALINE GONÇALVES

Equipe de montagem

Cenografia
FAKE CENOGRAFIA

Projeto de cenografia e montagem
RAFAEL MUNIZ

Montagem, Núcleo de Produção
THAIS MEINERZ

*Catálogo**LANÇADO EM ABRIL DE 2025*

Projeto gráfico e diagramação
AMANDA TEIXEIRA [VINCO ESTÚDIO]

Revisão
ALEC LISBOA

Transcrição da entrevista
ALINE ZIMMER

Produção editorial
SUE GONÇALVES

Editoria
CAROLINA GRIPPA
FERNANDA SOARES DA ROSA
SOFIA PERSEU

Créditos das imagens
THIÉLE ELISSA
ACERVO CANOA ARTE ÍNDIGENA
ACERVO DO ARTISTA ONTXA MEHINAKO
SETOR EDUCATIVO DA CASA DE CULTURA
MARIO QUINTANA

GOVERNO DO ESTADO
DO RIO GRANDE DO SUL

Governador
EDUARDO LEITE

Secretária de Estado da Cultura
BEATRIZ ARAUJO

Secretário Adjunto da Cultura
BENHUR BORTOLOTTO

CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA | 2025

Direção
GERMANA KONRATH

NÚCLEO ADMINISTRATIVO

Gestão cultural
ANA CRISTINA STEFFEN

Direção adjunta
MARCOS PEREIRA

Assistência
LUARA RODRIGUES

Estágio
EVELYN SOARES

NÚCLEO DE COMUNICAÇÃO

Coordenação
FERNANDA MARCZAK

Design
ANA CAROLINA GABARDO

Assessoria de imprensa
YASMMIN FERREIRA

Estágio de jornalismo
BRENO BAUER

Estágio de design
PAULA CARDOSO

Rádio Quintanares
DIRNEI SILVER

NÚCLEO DE PRODUÇÃO

Coordenação de produção
CAROLINA BOUVIE GRIPPA

Produção
SUE GONÇALVES DE MELLO

Montagem
THAIS MEINERZ

NÚCLEO DE TEATRO

Produção
GUSTAVO DEON

Assistência
ANNE PLEIN
VANESSA FIUZA

Operação de luz, eletricista de espetáculo e iluminador
ALEXANDRE SARAIVA
DANIEL INSAURRALDE

Iluminação
EDUARDO KRAEMER

NÚCLEO PROJETOS E ESPAÇOS

ANA PAULA NÁCUL
CARLOS SCHAUN
MARISA DE FÁTIMA SANTOS

NÚCLEO EDUCATIVO

Coordenação
BRUNO SALVATERRA

Produção
KAROLINE SILVANO

Agendamento de visitas mediadas
FERNANDA SOARES DA ROSA

Supervisão de equipes
KAROL BRUM

Mediação
CARÚ BRANDI
FLÁVIA CAVALHEIRO
ISABELLA DAMACENO
THAYLOR SANTOS

Educativo Sala Sapato Florido
CRISTIANE PEREIRA MAYA

RECEPÇÃO

BRAYAN TEIXEIRA DA SILVA
GUSTAVO WALBROHEL
NATÃ DA LUZ SANTIAGO

BIBLIOTECA ERICO VERISSIMO

ROBERTO FERNANDES MONTEIRO
RITA ROSANE OLIVEIRA DA ROSA

Estagiários

KENNYA HAICHA SILVEIRA DA SILVA
ERICK BUENO NUNES

LIMPEZA

FRANCISCO RODRIGUES SARAIVA
JANETE CARDOSO QUINTANA
LUANA BEATRIZ VALANERA
MÁRCIA SOUZA RODRIGUES
ROSANE LEMOS ALVES
TATIANE MENDES FRANCISCO
VIVIANE FLORES MARQUES

VIGILÂNCIA

ANDRE ESTIGARRIBIA BARROS
ANDRE SOUZA GARCIA
CLEOMAR GENEROSA DA SILVA
EGUER COSTA FARIAS
FILIPE PILONETO PINTO
GIOVANA DOS SANTOS CORANGE
JOSE FELIPE SALDANHA
KALLYSTON DO PRADO NUNES
LEANDRO BITTENCOURT RODRIGUES
MAGDA PATRICIA DA SILVA
MATHEUS RODRIGUES MACIEL
ODONELSON LEMOS
PEDRO JOCEMAR DE VARGAS
SAMUEL DE OLIVEIRA DOS SANTOS
SÔNIA BEATRIZ TAVARES
VANI DAIRAN SILVA
WILLIAN VITOR MEIRELES

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Convívio como beleza [livro eletrônico] : Ontxa e Yualu Mehinako /
[curadoria Germana Konrath]. --
1. ed. -- Porto Alegre, RS : Casa de Cultura
Mario Quintana, 2025.
PDF

ISBN 978 65 980141 4 8

1. Artes plásticas - Exposições - Catálogos 2. Esculturas 3. Madeira I.
Konrath, Germana.

25-263538	CDD-730
-----------	---------

Índices para catálogo sistemático:
1. Esculturas : Artes plásticas : Exposições : Catálogos 730
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

PATROCÊNIO DIRETO



REALIZA, ãO



