extremos
34° Encontro Nacional anpap FURG Rio Grande/RS

CONSERVAÇÃO NA TRANSFORMAÇÃO: CONJUNÇÃO E EXCESSOS PARA A EDUCAÇÃO EM VISUALIDADES

CONSERVATION IN TRANSFORMATION: CONJUNCTION AND EXCESS FOR AN EDUCATION ON VISUALITIES

Tatiana Fernaández[1]
Universidade de Brasília
não
Associado/a/e ANPAP:

Marina Vaz Andre Moyle[2]
Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal
não
Associado/a/e ANPAP:

Lyara Oliveira Silva[3]
Universidade de Brasília
não
Associado/a/e ANPAP:

RESUMO
Este estudo reflete sobre possibilidades de abordagens pedagógicas para o ensino das visualidades indígenas a partir da forma em que a arte, ou o 'bem viver', opera para culturas originárias do continente indoamericano. Observamos a conjunção 'e' na estética e poética indígena/mestiça manifesta na festa/ritual para a conservação na transformação. A partir de três artefactos estéticos, as bonecas *Ritxoko* do povo Iny Karajá no Brasil, as máscaras da festa *Arete Guasu* no Paraguai, e a arquitetura dos *Cholet* na cidade aymara de El Alto na Bolívia, identificamos a conjunção e os excessos convergentes com estudos de Humberto Maturana sobre conservação na transformação, os estudos de Ticio Escobar sobre arte indígena, o conceito de 'ch'ixi' de Silvia Rivera Cusicanqui e a relação do conceito de contiguidade na metodologia A/r/tográfica.

---

[1]Professora Associada do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Doutora em Artes, pesquisa em formação de professores, educação em visualidades descolonizadoras e Objetos de Aprendizagem Poéticos. Currículo Lattes **https://lattes.cnpq.br/2809713635725046** e/ou ORCID https://orcid.org/0000-0002-7638-4448.

[2]Marina Vaz Andre Moyle, Mestre em Educação em Artes Visuais pelo PPGAV da UnB, licenciada pela mesma instituição. Professora de Artes na SEEDF, atualmente na Escola Parque. http://lattes.cnpq.br/0324423618471852 https://orcid.org/0009-0001-6267-3505.

[3]Lyara Oliveira Silva, Bacharel em Direito, Licenciada em Artes Visuais e Mestranda em Educação em Artes Visuais no PPGAV da UnB. https://orcid.org/0000-0002-0334-3506 http://lattes.cnpq.br/6573604694083405.

Palavras-Chave: Bonecas Ritxoko. Arete Guasu. Cholet. Visualidades indígenas. Ensino em visualidades.

ABSTRACT
This study reflects upon te possibilities of pedagogical approaches for the teaching of indigenous visualities departing from the way in wich art, or 'to live good', operates for originary cultures of the indoamerican continent. We observe the conjunction 'and' in the aesthetic and poietic indigenous/mestizo as manifested in the festival/ritual emphasizing conservation within transformation. Drawing on three aesthetic artifacts, - the Ritxoko dolls from Iny Karajá in Brazil, Arete Guasu festival masks in Paraguai and Cholet arquitecture in the Aymara city of El Alto in Bolivia - we identify conjunction an excess converge with Humberto Maturana's studies on conservation in transformation, Ticio escobar's studies on indigenous art, Silvia Rivera Cusicanqui's concept of 'ch'ixi' and the notion of contiguity fron A/r/tography methodology.

KEYWORDS**:** *Ritxoko dolls; Arte Guasu; Cholet; Indigenous visualities; Visual culture education.*

Introdução

A partir da Lei N° 11.645/08 de março de 2008 se institui a obrigatoriedade do ensino da história e a cultura afro-brasileira e indígena a serem ministrados em todo o âmbito do currículo escolar, mas especialmente nas áreas de "educação artística e de literatura e história brasileiras" (BRASIL, 2008). Esta lei tem consequências importantes para o ensino das artes visuais e outras áreas artísticas e por conseguinte para a formação de professoras(es) de arte.

Este artigo reflete sobre abordagens pedagógicas para o ensino das visualidades indígenas, baseadas na forma em que a arte opera nestes contextos, a partir do estudo das Bonecas *Ritxoko* e a dança dos *ijaso* no ritual *Hetohoky*[i] do povo *Iny* Karajá, no Brasil; as máscaras da festa *Arete Guasu* no Paraguai e a arquitetura *aymara* dos *Cholets* na Bolívia. Para isso buscamos ideias que convergem numa estética da conjunção e do excesso: a conservação na transformação do biólogo chileno Humberto Maturana (1999), a ideia de arte indígena do crítico, teórico e

curador de arte paraguaio Ticio Escobar (2011, 2015, 2021), e no conceito de *Ch'ixi* ou 'manchado' da socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 2018). Estas ideias coincidem também com o conceito[ii] de contiguidade da metodologia de investigação A/r/tográfica (Dias e Irwin, 2013) onde o uso da conjunção 'e' admite a possibilidade de uma superposição de subjetividades, situações, contextos e condições.

A conservação na transformação

Nos estudos sobre os seres vivos Maturana (1999) observa que os organismos são nichos ecológicos que conservam o modo de viver e que se transformam a medida que interagem com o meio ambiente de maneira coerente e colaborativa para a conservação do bem estar e da vida. Nesses processos os organismos mudam o meio ambiente e o meio ambiente muda os organismos reconstruindo os nichos ecológicos a todos os níveis, dado que há uma contiguidade entre os organismos e seu meio ambiente, uma conjunção que não separa ser de estar, nem sujeito de objeto em dicotomias contraditórias ou excludentes. Nessa contiguidade mudamos, e mudamos para continuar vivos. Nos dizem Ximena Dávila-Yáñez e Maturana (2015) que a história é um processo contínuo de transformação a partir do que se conserva: os seres morrem mas os sistemas se conservam, a vida continua. O importante é o que perdura.

Nesse caso a tarefa da educação é abrir espaços onde as(os) estudantes são pontos de partida. Mas, não partem do que não são, da sua oposição ou contradição a algo, mas o que ela(e) "faz a partir de si mesmo, aprende a partir de si mesmo, discrepa de si mesmo. […] sem desaparecer na discrepância nem na coincidência; sem se justificar na discrepância ou na coincidência" (Maturana, 1999, página 136). O crescimento possível é aquele que se transforma de forma coerente com o que conserva. Isto nos ajuda a pensar em uma educação que aborde a história e a cultura afro-brasileira e indígena a partir, principalmente, do que se conserva para a coerência da vida das culturas afro-brasileira e indígena no seu bem-estar, mas, na compreensão de que estão vivas e por tanto se transformam.

***Tekoporã*: o belo caminho**

A ideia da conservação na transformação converge com as ideias de Escobar sobre a arte indígena (2011, 2021). Ele prefere fazer uma distinção da arte no sistema global da arte moderna e contemporânea. O conceito de arte, como compreendido no sistema da arte ocidental, não existe nas culturas originárias do continente. A distinção é necessária, segundo ele porque,

> […] nas culturas indígenas o estético significa um momento intenso mas contaminado com funções utilitárias triviais ou excelsas finalidades culturais, enredados com os resíduos de formas desconhecidas, escurecidas em seus bordes que nunca coincidirão com os contornos nítidos de uma ideia prévia do artístico. O belo aponta para além da harmonia e da fruição: acorda a potência dormida das coisas e as investe de surpresa e estranheza, as afasta, quebra sua presença ordinária e as arranca do seu enquadre habitual para as enfrentar à experiência, inacabada sempre, do extraordinário.(Escobar, 2011, página 4)

O extraordinário não se separa da vida. Escobar (2011, 2015) recorre a um conceito da língua guarani que se refere à conjunção entre arte e vida: o *tekoporã*, ou bem viver, viver na beleza, belo caminho ou boa vida. No mundo aymara (sumak kawsay), quichua (sumak qamaña), guarani, e de outras nações originárias indoamericanas se conhece como o 'Bem Viver', o 'Viver Saboroso' e se baseia na relação com o mundo natural como objeto e sujeito dele. *Tekoporã* designa o belo e o bom para a vida presente, o equilíbrio e pulsação de vida (Escobar, 2021).

> Nas culturas indígenas não cabe isolar o resplendor da forma das utilidades prosaicas ou dos graves destinos transcendentais que requerem seu ofício auratizante. Tem mais: tais culturas não somente ignoram a autonomia da arte como também não diferenciam entre gêneros artísticos; as artes visuais, a literatura, a dança e o teatro tecem suas expressões no curso de ambíguos e fecundos processos de significação social que se apoiam entre si no fundo escuro de verdades inacessíveis. (Escobar, 2011, página 4)

A arte em conjunção com a vida, ou *Tekoporã*, integra a beleza do bem viver expresso na partilha do corpo no ritmo da dança, das comidas, dos artefatos, dos embelezamentos ou das práticas rituais que marcam o ritmo da vida.

Ser e ver *ch'ixi*

Por outro lado Rivera Cusicanqui (2015, 2018) pensa nesta conjunção a partir da forma de ser e de ver '*ch'ixi*', que na tradução do *aymara* quer dizer manchado, como são as galinhas de angola, ou a roupa dos mecânicos, ou pintores). É uma mistura que não dilui uma cor na outra, mas se influenciam, conservando e transformando as manchas na sua cor. Essa é a conjunção entre ser e não ser, entre ser uma coisa e ser outra coisa contraditória ao mesmo tempo. Por meio de esse olhar pintado Rivera Cusicanqui revela como pensar o espaço *ch'ixi* como pedagogia:

> O *taypi* ou zona de contacto é o espaço *ch'ixi* de uma estrutura de opostos complementares. Ali se entre-tece a teoria com a prática, se realiza e se pensa sobre a comunidade autopoiética, à vez desejada e evitada […] No plano político buscamos reinscrever no microespaço social que habitamos uma arena comum para praticar formas de 'bom governo' e 'bem viver' como gestos micropolíticos de conhecimento corporal e intersubjetivo. A ética do trabalho significa para nós o fazer conhecendo, o conhecer com o corpo, a autoconstrução através de um diálogo com a matéria – a madeira, o cimento, a terra- e das conversações e *akhullis*[iii] de discussão e reflexão. (Rivera Cusicanqui, 2015, página 302)

A arte só pode ser entendida nesse mundo '*ch'ixi*', do variegado[iv] que pode ser uma mistura de cores mal combinados, distintos, sem conexão, contraditórios e ao mesmo tempo potentes, destacados, intensos e excessivos. Nesse processo as manifestações artísticas do continente que procedem do mundo indígena podem transitar entre a arte ocidental e moderna e a noção do bem viver que integra todas as formas artísticas em eventos estéticos para a conservação da vida.

A conjunção 'e' na metodologia de investigação a/r/tográfica

A metodologia de investigação baseada em artes utiliza-se dos diversos elementos presentes na realidade da investigação como um todo coeso. A própria a/r/tografia enquanto conceito já deflagra a sua multiplicidade ao se tratar de uma unidade que diz respeito a três coisas: A - *artist*, r - *researcher* e t - *teacher*. Desta forma, uma mesma pessoa não precisa ser uma coisa ou outra, mas uma coisa *e* outra(s). Irwin (In Dias e Irwin, 2013) ressalta que esta constatação é tirada da própria experiência da vida, já que

> Nós somos seres plurais singulares que são parte do todo, de se ser um plural singular. Isto é significativo para a/r/tógrafos, por compreenderem a necessidade de engajamento em suas próprias buscas pessoais, ao mesmo tempo que reconhecem que estas suas buscas estão posicionadas contiguamente às buscas de outras e, juntas, estas buscas configuram constelações. (In Dias e Irwin, 2013, p. 157)

O conceito de 'Contiguidade' compreende relações entre identidades, arte, teoria e prática com aberturas ou rachaduras que chama de 'entre-lugares' onde os significados se constroem na aproximação (In Dias e Irwin, 2013, p. 33).

Uma outra forma de pensar esse entre-lugar, seria, conforme Ailton Krenak (2022), "aquilo que o Nêgo Bispo chama de confluências, e não essa exorbitante euforia da monocultura (...). Ao contrário do que estão fazendo, confluências evoca um contexto de mundos diversos que podem se afetar" (p. 20). Quando mundos diversos se afetam, a a/r/tografia chama a atenção para pistas que muitas vezes não são visualizadas. Como o 'Excesso', que para Dias e Irwin, é "um aviso para olharmos para o que os outros têm deixado de lado, ignorado, rejeitado. É um lugar rico em recursos para estudarmos (2013, p. 33)".

As *Ritxoko* e a dança dos *Ijaso* no ritual *Hetohoky*

As bonecas *Ritxoko* são artefatos de cerâmica que retratam a pesca, a caça, os rituais sagrados, a cosmovisão e toda dinâmica que envolve o cotidiano das aldeias, que estão localizadas ao longo das margens do Rio Araguaia. Segundo Nei Clara Lima et al.(2011) as bonecas têm diversas finalidades para o povo *Iny* Karajá, sendo eles: aprendizagem e educação; representação social e cultural; identidade e gênero; preservação da memória coletiva; rituais e festividades; expressão artística e também como fonte de renda. São confeccionadas exclusivamente pelas mulheres *Iny* Karajá.

Como descreve Lima et al.(2011) a tradição da confecção das bonecas Karajá iniciou-se com a cera de abelha, que as mulheres mais velhas da aldeia usavam para modelar as bonecas e presentear as crianças. Posteriormente a argila passou a ser utilizada na fabricação de objetos utilitários e das bonecas, mas somente na metade do século XX que iniciaram as queimas que conferiram resistência e durabilidade às peças. Ao longo do tempo as bonecas foram ganhando grafismos e adornos. A técnica que se é utilizada até os tempos atuais consiste na argila misturada com as cinzas da madeira, conhecida popularmente como: cega-machado. Essa cinza assegura mais resistência à cerâmica.

Imagem 1. *Ijasó* e as meninas-moças Ijadokoma. Encontrado em : https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/museu-do-indio-lanca-a-exposicao-virtual-hetohoky-a-festa-da-casa-grande-do-povo-iny

As bonecas não são apenas artefatos artesanais ou objetos decorativos, elas consolidam a preservação da identidade *Iny* Karajá, que transmite conhecimentos, tradição, cultura e saberes para as novas gerações. Mesmo com adaptações e mudanças feitas ao longo do tempo, se preserva a cultura viva da comunidade.

O cotidiano tem potencialidade na construção da identidade e na transmissão cultural do povo *Iny*. A dança entre os *ijasò* e as meninas-moças (Imagem 1) durante o ritual *Hetohoky*, marca a iniciação masculina. A dança e o canto fazem parte da maneira pela qual os *ijaso* se manifestam quando são chamados pelos xamãs. Eles sempre estão em par e vestem “máscaras idênticas à figura do *ijaso* e podem trazer seus maracás para acompanhar o ritmo de suas músicas” (Comunidades *Iny* Karajá, 2019, p.88). Ao dançar com os *ijaso*, as meninas-moças prestigiam e reverenciam a espiritualidade para que os mundos estejam em equilíbrio.

Imagem 2. Boneca Karajá 9003013A. Encontrado em:
https://acervo.museu.ufg.br/acervo-museu-antropologico/acervo-etnografico/

A retratação da dança dos *Ijaso* com as meninas-moças em um registro tridimensional modelado em argila, pelas mulheres *Iny,* (Imagem 2), estabelece o ciclo da preservação da cultura em forma de bonecas e fortalece o conhecimento comunitário. As Ritxoko são carregadas de potencial pedagógico significativo para a educação em visualidade, pois são artefatos culturais cheios de significados e representações cotidianas, da cosmovisão, dos saberes e das tradições do povo *Iny* Karajá.

Máscaras da festa *Arete Guasu*

Arete Guasu é uma importante celebração do povo indígena Guarani, abrangendo algumas regiões da Bolívia e da Argentina, mas principalmente no Paraguai. A celebração, que dura cerca de três dias, trata-se, de forma indissociável, das visualidades, do corpo, do território, da espiritualidade e da história de seus participantes vividas em simultaneidade, e existe desde antes da colonização espanhola. No entanto, conforme afirma Escobar, para "proteger o *rande reko* («nosso modo de ser guarani»), os *chiriguanos* tiveram que ir reformulando sua identidade a confrontando com costumes estranhas e com crenças bárbaras" (2013, p. 287), fazendo com que muitos dos elementos estéticos dos colonizadores fossem incorporados. No relato do autor, trata-se de

> […] uma verdadeira celebração da diversidade que, sobre o fundo descolorido da memória guarani, incorpora máscaras *chané*, motivos subandinos, capas e gorras católico-coloniais, insígnias militares, imagens menonitas, penas *nivaklé* e óculos escuros procedentes de qualquer lado. (2013, p. 52)

Os mascarados, como um dos elementos mais característicos da celebração, são descritos por Escobar de forma sensível:

> Escondendo seu próprio rostro,o individuo, se dilui na coletividade, na sua memória e nos seus sonhos para extrair deles novos argumentos e razões; se converte em deus, no seu próprio antepassado, em animal mítico, em herói ou em fantasma para regressar a si negado e marcado, cindido pelo duplo papel que lhe depara a cena de sua cultura. (2013, p. 158)

As máscaras, conhecidas como *añá* ou *agüero (Imagem 3)*, são confeccionadas de elementos diversos, e podem remeter à cultura antepassada Guarani e do ocidente colonial, e até contemporâneo. Como o próprio ritual, são feitas de opostos que não se fundem, mas mantêm uma tensão produtiva (Rivera Cusicanqui, 2015). Elas podem ainda ser simultaneamente um gracejo profano e uma memória sagrada Guarani, onde os mascarados fazem a mediação entre o mundo dos vivos e dos ancestrais, comunicando sobre "um tempo intrincado que teve que se abrir passo entre encruzilhadas polvorentas e labirintos sombrios. É uma síntese, rigorosa e sugestiva, da experiência coletiva; por isso a lógica impecável do conjunto" (Escobar, 2013, p. 158). Essa contaminação acontece, para Escobar, no reconhecimento de toda hibridez cultural dadas " as inclemências do tempo e das muitas possibilidades e seus tantos riscos" (2013, p. 52). Dominar seus próprios processos de significação e de bricolage conserva sua forma de viver, seu patrimônio cultural e sua transformação como projeto cultural particular.

Imagem 3. Crianças com máscaras agueró, Foto: © Naciones Unidas/Mario Samaja. Encontrado em: https://paraguay.un.org/es/194741-celebrando-el-arete-guasu

Os *Cholets* e as festas aymaras

Os c*holets* são um estilo de vivenda arquitetônica que se criou na cidade aymara de El Alto (La Paz, Bolívia) pelo arquiteto Freddy Mamani. A estrutura parte de um padrão na construção aymara urbana que tem funções importantes: o primeiro andar é a garagem dos caminhões e a loja comercial. O segundo andar é um salão de festas, os andares que seguem são departamentos familiares e no último andar está a casa no estilo *chalet* (Imagem 4). *Cholet* é a mistura entre *chalet* (chalé suiço) e *chola* ou *cholo*, que é a denominação que se dá às(os) indígenas aymaras urbanos.

Imagem 4. Fachada de Cholet, El Alto, La Paz. Bolívia. Encontrado em:

br.pinterest.com

Estas construções são mais do que uma mistura de prédio com casinha na estrutura arquitetônica aymara urbana. Os *cholets* partem da estética andina de forma integrada com las características da arquitetura pósmoderna, dos brinquedos '*transformers*', dos jogos eletrônicos e da estética barroca. Os salões de festa dos C*holet* (Imagem 5) servem às festas familiares, populares ou de aluguel que duram dias (*Preste*), assim como as festas patronais, do calendário aymara, católico ou oficiais. Mas também acolhem festas 'Eletro-Preste' que atraem gente de todo lado do mundo.

Imagem 5. Salão de festa. Interior de Cholet, El Alto, La Paz. Bolívia. Encontrado em:

https://italostephanarquiteto.blogspot.com/2015/10/arquitetura-neoandina.html

O interior dos salões de festa desbordam a riqueza do excesso barroco, que afirma a conservação na transformação. A estética (como experiência corporal e cultural) e a poética (como relação com o mundo) nos mostram uma mentalidade coletiva que

agrega e transforma o contemporâneo e global, fortemente conectada com seu ancestral.

A conjunção e os excessos

As festas/rituais descritas são manifestações visuais e, ao mesmo tempo, musicais, cênicas, de dança e movimento. Ainda, rituais espirituais, ancestrais *e* contemporâneos. Na conjunção aditiva do "e", ao contrário da disjunção exclusiva do "ou", reside um panorama da multiplicidade humana que pode ser bem explicado pela intersecção entre as artes, as formas de expressão e a cultura, suas relações e temporalidades. Por consequência, essas práticas não podem ser compreendidas pelas divisões e fragmentações do campo estético no conceito de arte, oriundo da modernidade/colonialidade (Escobar, 2005). Ailton Krenak aponta de igual forma a relevância de aprender da fricção com a vida, "em vez de formatar alguém para ser alguma coisa, deveríamos antes pensar na possibilidade de proporcionar experiências" (2022, p. 55).

Para as comunidades indígenas o excesso não é caos: é potência viva, transbordamento sensível que e assimila elementos, por mais díspares que eles sejam como uma estratégia para elaborar a experiência comunitária e manter o sustentáculo da vida coletiva, sua organização simbólica, sua autopoiese cultural. Como na vida mesma, é a transformação com forma de conservação. Els Lagrou nos dá uma pista:

> Se olharmos para a arte como um processo de construção de mundos – e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que, para manter sua aura de sacralidade, precisa ser separada do cotidiano – a relação cognitiva é alterada. (...) Um resultado é que o corpo se torna artefato conceitual e o artefato um quase corpo e que os caminhos seguidos por corpos e artefatos nas sociedades vão se assemelhando cada vez mais. Outro resultado é que funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética da capacidade de uma imagem agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo. Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição a ser aprendida com a arte dos ameríndios. (2010, p. 20)

A sobreposição de diferentes mundos na festa/ritual gera possibilidades pedagógicas da conjunção e dos excessos próprios das formas em que opera a arte na vida. São formas de construção de conhecimento comunitário de transformação na convivência e na conservação cultural. Por isso, não faz sentido o dilema atribuído à arte indígena: “ou mantém a pureza ancestral ou se dilui o legado da memória nos fluxos do Todo” (Escobar, 2011, página 13). Para o pensamento indígena a conjunção ‘e’ é a mais coerente para a conservação da vida. Gera também possibilidades de autonomia na criação, onde a(o) estudante faz, aprende e discrepa de si mesma(o).

O ensino das visualidades indigenas pode criar exercícios de abertura à conservação na transformação, o que permite entender as conexões e relações culturais entre o que somos e o que não somos ainda. A criação das culturas para a conservação da vida é uma tarefa estética.

Considerações finais

As possibilidades de abordar o ensino das visualidades indígenas, e de igual modo as visualidades afro-brasileiras, no contexto educativo passam por uma descolonização do ver. Uma atitude aberta a outras formas de pensar e não somente a outros objetos, poderia permitir entender os trânsitos entre a arte ocidental e moderna e a noção do *tekoporã* ou bem viver que integra todas as formas artísticas em eventos estéticos para a conservação da vida. Reconhecer e refletir sobre a diversidade cultural dos povos originários, como os grafismos, as festas e rituais, os adornos e artefatos, mas sobre tudo as formas de fazer e pensar a atividade estética e poética, poderiam abrir possibilidades de uma educação transcultural que forme gerações capazes de transformar para a conservação da vida. Isso aponta um conhecimento muito mais abrangente que o da arte indígena. Se amplia ao campo da conservação da vida e do meio ambiente.

Referências

BRASIL. Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Diário Oficial da União, Brasília, DF, 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em 29 maio 2023.

COMUNIDADES INY KARAJÁ. INY TKYLYSINAMY RYBÈNA : Arte Iny Karajá : Patrimônio Cultural do Brasil. Org. Nei Clara de Lima e Rosani Moreira Leitão. Goiânia: IPHAN-GO, 2019. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/livro_arte_iny_karaja_patrimonio_cultural_do_brasil.pdf. Acesso em: 9 de jan. 2025.

DÁVILA- YÁÑEZ, Ximena; MATURANA, Humberto. Reflexiones biológico-filosóficas: Los mundos de nuestro vivir biológico-cultural. Boletin del Museo de Historia Natural, Chile. n° 64, p. 81-99, 2015.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita (Org.). Pesquisa educacional Baseada em Arte: A/r/tografia. Santa Maria: Editora UFMS, 2013.

ESCOBAR, Arturo. Más allá del Tercer Mundo: Globalización y diferencia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropologia e História - Universidad del Cauca, 2005.

ESCOBAR, Ticio. Arte indígena: el desafio de lo universal. In: JIMÉNEZ BADAJOZ, José. (Editor). Una teoria del arte desde América Latina. MEIAC Madrid: Turner, 2011, p. 3-18.

ESCOBAR, Ticio. La belleza de los outros: arte indígena del Paraguay. Buenos Aires: Edhasa, 2015.

ESCOBAR,Ticio. Aura Latente: Estética/Ética/Política/Técnica. Buenos Aires: Ediciones Tinta Limón, 2021.

KRENAK, Ailton. Futuro ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v. 2, n. 00, 2010. DOI: 10.20396/proa.v2i00.16419. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16419. Acesso em: 1 jun. 2025.

LIMA, Nei Clara et al. Bonecas karajá: arte, memória e identidade indígena no Araguaia: dossiê descritivo do modo de fazer ritxoko. Goiânia: Universidade Federal de Goiás/Museu Antropológico, 2011. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bonecas_karaja_m.pdf. Acesso em: 13 de fev. 2025

MATURANA, Humberto. Transformación en la convivencia. Santiago: Dolmen Ediciones, 1999.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia Un mundo Ch'ixi es posible; Ensayos desde un presente em crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

[i] *Ritxoko* são bonecas feitas de cerâmica que retratam o cotidiano do povo *Iny* Karajá. *Hetohoky* é o ritual de iniciação masculina dos *Iny*. Os *Ijaso* reconstituem a presença dos espíritos dos peixes aruanãs, que estão prontos para dançar e cantar.

[ii] *Rendering* em inglês.

[iii] *Akhulli* é uma prática ceremonial andina de diálogo entre pessoas por meio da troca de folhas de coca para mastigar, ou *akhullicar*, geralmente convocada para resolver conflitos de maneira pacífica e respeitosa.

[iv] Rivera Cusicaqui parte da ideia de sociedades '*abigarrada'* de Rene Zabaleta Mercado, traduzido como ' variegado' no português.

Notas