

# CARMÉZIA



# EMILIANO

# CARMÉZIA EMILIANO: A ÁRVORE DA VIDA THE TREE OF LIFE

MASP, 24.3 – 11.6.2023  
[March 24 – June 11, 2023]

## EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

### ACERVO E CONSERVAÇÃO [COLLECTION AND CONSERVATION]

Aline Assumpção  
Caetano Goulart  
Camila Zanon Paglione  
Fernanda D'Agostino  
Juliana Batista  
Juliana Peixoto  
Nalú Maria de Medeiros  
Paula Coelho Lima  
Rebeca Felipe  
Taynara Lima  
Tereza Moura

### CENTRO DE PESQUISA [RESEARCH CENTER]

Adriana Villela  
Beatriz Yoshito  
Bruno Mesquita  
Evandro Lima  
Gustavo Bastos  
Milene Lee  
Pamella Mazucatto  
Rodrigo Akio  
Sara Jesus

### COMUNICAÇÃO E MARKETING [COMMUNICATION AND MARKETING]

Amanda Dias  
Amanda Sammour  
Bárbara Catta  
Beatriz Ferro  
Bruna Sade  
Daniela Nunes  
Guilherme Paccola

Júlia Maurano  
Laura Jabur  
Leandro Muniz  
Nina Nunes  
Thais Gouveia

### CURADORIA [CURATORS]

Amanda Carneiro

Estágio [internship]  
Danilo Cavalcante

### DESIGN GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]

Bruna Sade

EXPOGRAFIA  
[EXHIBITION DESIGN]  
Flora Gurgel  
Juliana Ziebell  
Wilson Cogrossi

### ILUMINAÇÃO [LIGHTING DESIGN]

Fernanda Carvalho

MONTAGEM  
[ART HANDLING]  
Anderson Wilke  
Juliana Peixoto  
Leandro Araujo  
Mauro Nagase  
Rafael Filipe  
Ricardo Firmino

### PREPARAÇÃO, REVISÃO E TRADUÇÃO [COPYEDITING, PROOFREADING, AND TRANSLATION]

### PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES [EXECUTIVE PRODUCTION]

Ivan Sousa Rocha

Ana Cristina Souza  
Gabriel Belvis  
Jacson Trierveiler  
Kassandra Lemos  
Maicon Ferreira  
Malra Cessa  
Maria Rosalem  
Marília Amorim  
Marina Moura  
Matheus Gumerato  
Victória Dirotildes

## CATÁLOGO [CATALOGUE]

### CONSULTORIA EDITORIAL [EDITORIAL CONSULTING]

Karen Marta Editorial Consulting

### COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION]

Bruno Rodrigues  
Carol Ribas  
Felipe de Souza  
Mariana Trevas

### DESIGN GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]

Bruna Sade

### ORGANIZAÇÃO EDITORIAL [EDITOR]

Amanda Carneiro

### PREPARAÇÃO E REVISÃO [COPYEDITING AND PROOFREADING]

Môr Madden  
Rafaela Biff Cera  
Regina Stocklen

### PRODUÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL PRODUCTION]

Adriana Rodrigues  
Ana Beatriz Brayner  
Leonardo Rodrigues

### PRODUÇÃO GRÁFICA [PRINTING CONSULTANT]

Acássia Correia Silva

### TRADUÇÃO [TRANSLATION]

Adriana Francisco  
Livia Prado Martins

### TRATAMENTO DE IMAGENS E IMPRESSÃO [IMAGE PROCESSING AND PRINTING]

Ipsis Gráfica e Editora

### TIPOGRAFIA [FONTS]

PP Woodland e  
[and] Haffer XH

### PAPÉIS [PAPERS]

Munken Lynx Rough 120 g/m<sup>2</sup>  
e [and] Couché 150 g/m<sup>2</sup>

Edição [Edition] © 2023  
Museu de Arte de São Paulo  
Assis Chateaubriand e autores  
[and authors]

2.5

### CRÉDITOS DAS IMAGENS [IMAGES CREDITS]

Rodrigo Guedes da Silva: 1, 2, 23, 29,  
44, 87  
Bruno Pacheco de Oliveira: 3  
Eduardo Ortega: 4, 16, 24, 47, 57, 61  
Roumen Koynov: 5, 30-33, 36, 38, 41,  
45, 48-50, 54, 58, 62, 68-70, 72-76,  
78, 79, 83, 85  
Yacunã Tuxá: 6  
Alexandre Leão: 7  
Estudio em Obra: 8, 46, 56  
Daniel Cabrel: 9, 27, 35, 71, 81, 82, 84, 86  
Cambridge University Library 10  
MAK/Georg Mayer 11  
SESC 12  
Jean Peixoto: 13, 34, 37, 39, 40-43, 51-53,  
63, 66, 77  
Isabella Matheus: 14, 15, 21, 22, 64, 65  
Heritage Image Partnership Ltd/  
Alamy Stock Photo: 17  
Acervo do Museu da Amazônia -  
Musa: 18, 20  
Museu Paulista USP/José Rosael: 19  
The J. Paul Getty Museum Los  
Angeles: 25  
Sergio Guerini: 26  
Edson Kumasaka: 28  
Ana Pigosso: 59, 80, 88  
Pepe Schettino: 60, 67

### LEGENDAS ADICIONAIS [ADDITIONAL SUBTITLES]

Capa [Cover]:

Carmézia Emiliano  
Wazaká — *Árvore da Vida*  
[Wazaká—Tree of Life], 2022  
img. 29

Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos autorais das imagens e dos textos aqui reproduzidos. Eventuais erros ou omissões serão corrigidos em futuras edições. Por favor, contate-nos no [editorial@masp.org.br](mailto:editorial@masp.org.br) para qualquer dúvida. [Every effort has been made to trace and contact copyright holders. Any eventual error or omission will be corrected in future editions. Please, contact us at [editorial@masp.org.br](mailto:editorial@masp.org.br) for any doubt.]

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M986ce  
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand  
Carmézia Emiliano: a árvore da vida = Carmézia Emiliano: The Tree of Life / curadoria Amanda Carneiro; organizadores Adriano Pedrosa e Amanda Carneiro; textos Amanda Carneiro, Ilana Goldstein, Denilson Baniwa. São Paulo: MASP, 2023. 166 pp., 88 il. color.

Edição bilíngue  
ISBN 978-65-5777-034-4  
Catálogo da exposição realizada em São Paulo, no MASP, de 24/03/2023 a 11/06/2023  
1. Emiliano, Carmézia (1960-). 2. Arte Indígena Contemporânea. 3. Artistas Mulheres. I. Carneiro, Amanda. II. Pedrosa, Adriano. III. Goldstein, Ilana. IV. Baniwa, Denilson. V. Título. CDD 709.81

Biblioteca: Sara Ferreira, CRB 8-9366

**MASP** MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND

Avenida Paulista, 1578  
CEP 01310-200 São Paulo, Brasil  
[www.masp.org.br](http://www.masp.org.br)  
[info@masp.org.br](mailto:info@masp.org.br)



ISBN 978-65-5777-034-4



# MALOCA DO JAPÓ: MEMÓRIAS DE MUNDOS EM TRANSFORMAÇÃO

Denilson Baniwa

# MALOCA DO JAPÓ: MEMORIES OF CHANGING WORLDS

No princípio o mundo não existia.  
As trevas cobriam tudo.  
Enquanto não havia nada, apareceu  
uma mulher por si mesma. Isso  
aconteceu no meio das trevas.  
Ela apareceu sustentando-se  
sobre o seu banco  
de quartzo branco.

Enquanto estava aparecendo, ela  
cobriu-se com seus enfeites e fez  
como um quarto. Esse quarto  
chama-se Uhtāboho taribu, o  
"Quarto de Quartzo Branco".

Ela se chamava Yebá Buró, a "Avó do  
Mundo" ou, também "Avó da Terra!"

— Umusi Pārōkumu e Torami-kehiri

Arte é irmã da história. Sem a gente-artista para fixar numa imagética o que se impõe lembrar no processo histórico, talvez as narrativas coloniais-oficiais não estivessem cravadas em nossas memórias. Diversos artistas, como Victor Meirelles (1832-1903), com *Primeira missa no Brasil* (1861) [img. 17], e Pedro Américo (1843-1905), com *Independência ou morte* (1888) [img. 19], foram essenciais para que o brasileiro acreditasse em uma história do Brasil inventada, uma ficção moderna. A história das nações originárias foi negada, pouca documentação se produziu sobre elas nos códigos brancos, em parte pelo parco interesse do Brasil pela escuta e pela ausência do direito à voz (obtido apenas na Constituição de 1988). Até então, indígenas nem sequer tinham o direito à autorrepresentação política, que dirá à autorrepresentação simbólica e histórica. Nesse sentido, a publicação do livro *Antes o mundo não existia: mitologia dos anti-*

*gos Desana-Kê híripōrã*<sup>2</sup> (1980), de Umusi Pārōkumu (Firmiano Arantes Lana) (1927-1990) e Torami-kehiri (Luiz Gomes Lana), é um marco na oficialização de outra história do Brasil, mesmo que esta ainda não circule nos livros escolares.

A narrativa oral transposta ao suporte físico de um livro instigou o artista Feliciano Lana (1937-2020)<sup>3</sup> [imgs. 18, 20] a criar uma imagética desana<sup>4</sup> e influenciou outros artistas indígenas até o que chamamos de arte indígena contemporânea. Da mesma maneira, Joseca Yanomami<sup>5</sup> [imgs. 21, 22], de posse do poder da voz e das técnicas pictográficas ocidentais, registrou os momentos do contato entre sua cultura e o mundo branco e as correlações com a cosmologia de seu povo. A figura do artista indígena contemporâneo, que atravessa o mundo e nos apresenta outras epistemologias e posições históricas não assumidas oficialmente pelo Estado, é essencial para a manutenção e a propagação dos pontos de vista epistemológicos e históricos dos sujeitos indígenas.

16.

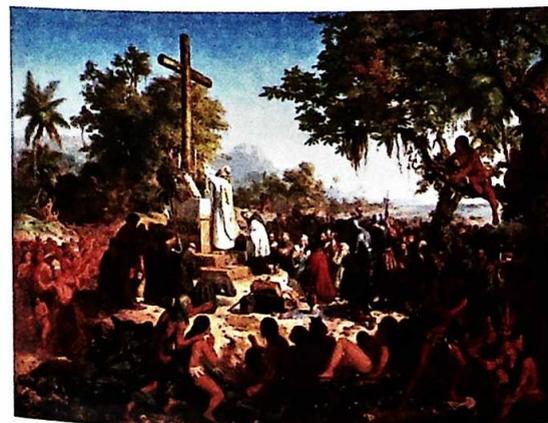
Carmézia Emiliano  
*Parixara*, 2020  
(detalhe [detail])  
img. 47

A artista Carmézia Emiliano, de origem macuxi,<sup>6</sup> nasceu e viveu na fronteira entre Brasil e Guiana. A estética presente em seus quadros transita entre influências de Feliciano Lana e de Joseca Yanomami, mas é capaz, de certo modo, de ir além deles

In the beginning, the world did not exist.  
Darkness covered everything.  
Out of this nothing, in the middle of this darkness, a woman appeared.  
She appeared leaning against her bench made of white quartz.  
She dressed herself in ornaments and built a room around herself made from stone.  
This room is called Uhtāboho Taribu, the "Room of White Quartz."  
She was called Yebá Buró, the "Grandmother of the World" and "The Grandmother of Earth."<sup>1</sup>

— Umusi Pārōkumu and Torami-kehiri

Art is history's sister. Without artist-people to transform things that must be remembered from the historical process into images, perhaps official colonial narratives would not have been forced upon our memories. Several artists, like Victor Meirelles (1832-1903), with his painting *Primeira missa no Brasil* [The First Mass in Brazil] (1861) [img. 17], and Pedro Américo (1843-1905), with his *Independência ou morte* [Independence or Death] (1888) [img. 19], were fundamental in the process of making Brazilians believe in an invented history of Brazil, which lives on today as a modern fiction and in much of the official record. In contrast, the history of the first nations—of those Indigenous to the continent—has been repressed. Very little documentation can be found about them in books written by white Brazilians, partly because of a meager interest in listening to their stories, and an erasure of the right to have a voice (obtained only in Brazil's 1988 Constitution). Until then, Indigenous people did not even have the right to political self-representation, let alone symbolic and historical self-representation. In this sense, the publication of the book *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripōrã* [The World Didn't Exist Before: The Mythology of the Ancient Desana-Kêhíripōrã]<sup>2</sup> (1980), by Umusi Pārōkumu (Firmiano Arantes Lana) (1927-1990) and Torami-kehiri (Luiz



Denilson  
Baniwa

17.

Victor Meirelles  
*Primeira missa no Brasil*  
[First Mass in Brazil], 1861  
Óleo sobre tela  
[Oil on canvas], 268 × 356 cm  
Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro, Brasil

artisticamente. Sua produção não se restringe nem ao cosmogônico nem ao contato, pois representa e elabora a hibridização cultural pós-contato, em que a cultura ancestral macuxi resiste e se adapta às novas realidades trazidas com a colonização da região amazônica. Suas obras, muitas vezes feitas com o uso do algodão, nos apresentam cenas de danças e cantos num mundo em trânsito, no qual a cultura macuxi se assenta sobre técnicas ocidentais ressignificadas e que servem de apoio para a continuidade de sua existência enquanto nação. O tear trazido pelos padres europeus convive com os grafismos; a dança parixara é embalada

posse dos seus pensamentos. Ela, então, nos apresenta a Maloca do Japó, sua juventude, os segredos da damurida,<sup>7</sup> da parixara e de outros elementos que, num conjunto, formam sua identidade indígena roraimense. A artista declara a história macuxi, na qual o que poderia perecer à extinção (como a chegada do gado e das fazendas) se transforma em resistência. Nas lutas pelo território — e quando finalmente o conseqüente de volta —, o que sobra são índices do invasor e o que era do estrangeiro logo é absorvido como estratégia de luta, tornando os indígenas donos do gado e das fazendas, mas agora em um sistema compartilhado de gestão.

18.

Feliciano Lana  
**Mito de Kamaueini e a origem do aracu-de-pau e outros peixes**  
 [Myth of Kamaueini and the Origins of Aracu-de-pau and Other Fish], 2013-14  
 Aquarela, guache, lápis e caneta sobre papel  
 [Watercolor, gouache, pencil, and pen on paper], 21 × 30 cm  
 Museu da Amazônia, Manaus, Brasil

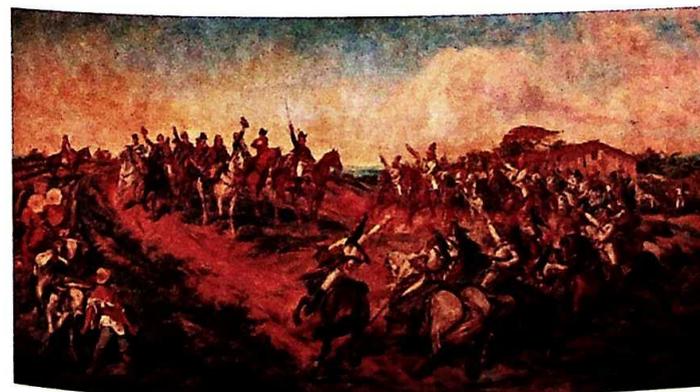


Nessa narrativa artística, chegamos até sua vida em Boa Vista, capital de Roraima. É ali que Emiliano pode observar suas memórias e criar um mundo pictórico, ao mesmo tempo que apreende esse novo lugar, onde deveria ficar e permanecer. Agora longe da Maloca do Japó, seu território, sua existência e sua identidade são a própria memória. Enquanto Feliciano Lana se ocupa em traduzir o complexo código da cosmologia desana, de modo a nos letrar em sistemas complexos de

Gomes Lana), is a watershed moment as it marks the emergence of a new, official Indigenous history of Brazil, even if it does not yet appear in schoolbooks.

The translation of Desana oral narratives into a physical book prompted artist Feliciano Lana (1937–2020)<sup>3</sup> [imgs. 18, 20] to create some Desana imagery,<sup>4</sup> whose work has influenced other Indigenous artists to portray their stories. These contributions from many communities have become a part of what we now call Indigenous contemporary art. Similarly, Joseca Yanomami<sup>5</sup> [imgs. 21, 22] has recorded moments of contact between his culture and the white world, as well as drawn correlations with his people's cosmology and of those from other cultural frameworks, making use of the power of voice and Western pictorial techniques. The figure of the Indigenous contemporary artist, who traverses different worlds and presents us with alternative epistemologies and historical positions that are not officially adopted by the state, is crucial to maintain and spread the epistemological and historical points of view of Indigenous peoples.

The artist Carmézia Emiliano, of Macuxi origin,<sup>6</sup> was born and raised on the border of Brazil and Guiana. The aesthetic of her paintings incorporates influences from Feliciano Lana and Joseca Yanomami; however, she is able to go beyond them artistically. Her practice is not restricted to cosmogony or contact; it represents and formulates a post-contact mode of cultural hybridization, in which the ancestral culture of the Macuxi people resists and is adapted to the new realities introduced by the colonization of the Amazon region. Her works—often made with cotton—present us with scenes of dancing and singing in a world in transit, in which the Macuxi culture draws on Western techniques that are re-signified and support the continuity of its existence as a community and as a nation. The weaving looms brought by European priests coexist with graphics; the parixara dance is accompanied by the guitar; hunting and fishing are practiced using weapons and tools brought by the whites. Everything moves on as Makunaimi had predicted: the Indigenous village adopts aspects of the life of the city, and everything coexists in a world where isolation is something increasingly impossible.



19.

Pedro Américo  
**Independência ou morte**  
 [Independence or Death], 1888  
 Óleo sobre tela  
 [Oil on canvas], 415 × 760 cm  
 Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Brasil

por notas de violão; a caça e a pesca se apoderam de ferramentas e armas dos brancos — tudo segue como Makunaima previu: a aldeia atravessa a cidade, e tudo coexiste num mundo onde o isolamento fica cada dia mais impossível. Carmézia Emiliano, nos traz essa mudança de tempo e história em que ser Macuxi é mais que ser aldeado — é ter memória e alimentá-la cotidianamente. Quando de posse de seus pinéis, tintas e telas, é como Yebá Buró de

mundos e supramundos que são mediados pelos pajés, Carmézia Emiliano nos apresenta uma cultura macuxi em transformação constante, na qual os mundos indígena e branco precisam convergir para que o povo resista à violência permanente do Estado. Dessa forma, vemos em obras da artista, como *Aprendendo* (2022) [img. 60], que o ensino das línguas macuxi e português é tão importante quanto o aprendizado de fazer cerâmica, do tear de algodão, do dançar parixara e do tecimento de cestarias de fibras. Noutras obras, a artista nos apresenta o uso de ferramentas não indígenas, bem como de animais trazidos pelo colonizador (cachorros, cavalos e gado); porém, ao contrário de Joseca Yanomami, o agregamento das novidades do branco não é um modo de negociar com o estrangeiro, mas de conquistar a autonomia sobre o próprio território. E nós, como espectadores, somos convidados a conhecer o território macuxi pelas memórias resistentes da artista.

**Terra Indígena Raposa Serra do Sol: território dos netos de Makunaimî**

upatakon kipi homologação  
 morokookon pataase homologação  
 wikasa'koopana presidente Lula ya  
 wikasa man  
 wikasa man wikasa man koopana  
 presidente lula ya wikasa man  
 moro'kookon pataase homologado.<sup>8</sup>

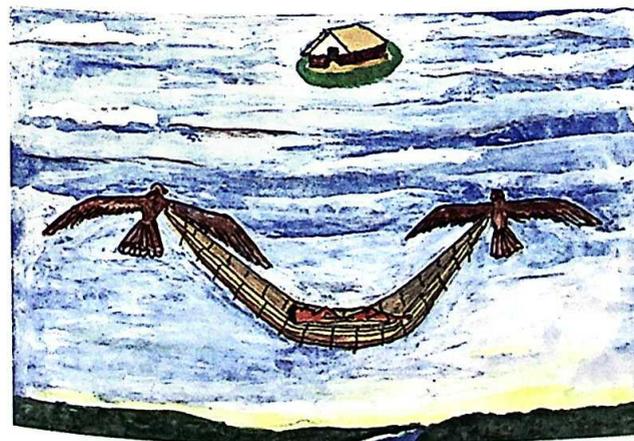
Antes de adentrarmos no mundo macuxi, é preciso que saibamos a quem pertence esse território que ignora fronteiras e Estados.

Vinculados a um conjunto de povos que compartilham a sociogeografia do Brasil, da Venezuela e da Guiana, os Macuxi têm em sua cosmologia a presença do Makunaimî, o herói que ajuda no estabelecimento do mundo como ele é hoje. Ora sozinho, ora com a presença-ajuda de seus filhos-irmãos Anikê e Insirikan — sendo juntos os avôs ancestrais dos Macuxi —, são eles que elaboram a mudança dos tempos antigos para que os humanos possam viver nos tempos atuais. Nota-se que a primeira menção escrita sobre Makunaimî chega ao sudeste na década de 1920 pelas letras do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924).<sup>9</sup> Seu diário de viagem, em posse do modernista Mário de Andrade (1893-1945),<sup>10</sup> é transformado, tornando-se Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. A expropriação da memória macuxi (seja ela intencional ou não) nos fez conhecer um Macunaíma e silenciar o Makunaimî por um bom tempo. Embora desconhecido pelo Brasil, Makunaimî continuou vivo em suas terras de origem. No exercício de pensar sobre violências coloniais, tentemos afirmar sobre a agência de Koch-Grünberg e Andrade como mais um dos muitos extrativismos reproduzidos pela branquitude. No entanto, como Makunaimî contou ao artista Jaider Esbell (1979-2021),

*Meu filho, eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens.*

Carmézia Emiliano, on the border between worlds, travels through time and history, because being a Macuxi is more than being a villager—it is to have memories and to nourish them through the act of remembering them daily. When in the command of her paintbrushes, paints, and canvases, she is like Yebá Buró in charge of her thoughts. She introduces us to Maloca do Japó, her youth, the secrets of the Damurida<sup>7</sup> dish, and other elements of her work that, together, shape her Indigenous identity as a Macuxi from the state of Roraima. The artist celebrates the history of the Macuxi. Emiliano transforms the events that could have led to the extinction of the Macuxi people (such as the arrival of cattle farms) into a story of resistance. In their struggle for territory—and when they finally get it back—the signs of the invader are all that is left; alien things are soon absorbed as a strategy for survival. Indigenous people become the owners of farms and of cattle, but now within a shared management system.

In her artistic narrative, we arrive at her life in the city of Boa Vista, capital of Roraima state. It is there that Emiliano can envision the visual landscape of her memories to create a pictorial world at the same time that she is adjusting to living in this new place, where she would have to remain. Now far away from Maloca do Japó, her territory, her existence, and her identity exist for her as memory itself. Whilst Feliciano Lana is occupied with translating the complex code of Desana cosmology, as a way of instructing us on the complex worlds and supra-worlds mediated by the pajés, Carmézia Emiliano introduces us to her Macuxi culture in constant transformation, in which the white and Indigenous worlds must converge so people can resist the violence constantly perpetrated by the state. As such, we see in works such as *Aprendendo* [Learning] (2022) [img. 60] that the teaching of the Macuxi language alongside Portuguese is as important as instruction in ceramics and in weaving, in how to dance parixara and how to make baskets. In other works, the artist reveals her use of non-Indigenous tools, as well as animals brought by the colonizer (dogs, horses, and cattle); however, in contrast to



20.

Feliciano Lana  
**Mito de Kamaueni e a origem do aracu-de-pau e outros peixes**  
 [Myth of Kamaueni and the Origins of Aracu-de-pau and Other Fish], 2013-14  
 Aquarela, guache, lápis e caneta sobre papel [Watercolor, gouache, pencil, and pen on paper], 21 x 30 cm  
 Museu da Amazônia, Manaus, Brasil

Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui, junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui.<sup>11</sup>

Nesse sentido, podemos exercitar sobre a autoagência de Makunaimî, que possibilitaria aos Macuxi apresentar no contemporâneo o que foi perdido por Koch-Grünberg e Mário de Andrade.

Para que possamos conhecer o território que Carmélia nos

21.

Joseca Yanomami

*Ai yanomae the xapiripruu tēhē, xapiri pē ithuu ha-inaha pē kuah. Prahaii hamē xapiri pē ithuu, ahete hamē xapiripē ithoimi. Kuē yaro kamapē urihpē ā ha hayumamuu makii, ai yanomae yamaké-xapiri maowí yamakí ni yama thēā hiriā tothi praimi.* 2011

[Quando um Yanomami torna-se xamã é assim que os espíritos descem até ele. Os xapiripē descem de muito longe, não vêm de perto. Por isso, ainda que falem sobre suas terras, nós — não xamãs — não entendemos bem suas palavras]

[When a Yanomami becomes a shaman this is how the spirits come down to him. The xapiripē come down from very far away, not from close by. That is why, even though they speak of their lands, we—the non-shamans—don't understand their words very well]

apresenta, é preciso reconhecer os Netos de Makunaimî, e isso, de certa maneira, torna-se parte do modo como a artista nos conta a presença indígena em Roraima. Emiliano vale-se de sua reminiscência e nos dá chão firme para que possamos caminhar seguros nesse território. O sequestro de Makunaimî possibilitou aos sudestinos, agora no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e guiados pela artista, a visita à Terra Indígena Raposa Serra do Sol, morada dos seus netos. Makunaimî, como previsto, cumpre seu desejo ao se deixar sequestrar pelo mundo dos brancos.

Obras como *Lenda do monte Roraima* (2007) [img. 23] nos apresentam o que fora um dia a “grande árvore de todos os frutos”, que abastecia os povos da região até que, derrubada por Makunaimî e seus irmãos, acabou por acidente cobrindo o mundo com seus frutos diversos. No entanto, ao nos trazer obras que contam sobre os tem-



Grafite, lápis de cor, tinta de caneta hidrográfica e giz de cera sobre papel [Graphite, color pencils, hydrographic pen ink, and crayon on paper], 30 x 42 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação [gift], Clarice O. Tavares, 2021, MASP.11278

46

Joseca Yanomami, the assemblage of white influences does not attempt to negotiate with the foreign, but instead is incorporated to achieve autonomy over one's territory. And we, the viewers, are invited to get to know the Macuxi territory through the artist's memories of resistance.

#### Raposa Serra do Sol Indigenous Land: The Land of Makunaimî's Grandchildren

*upatakon kipi approval*

*morokookon pataase approval*

*wikasa'koopana president Lula ya wikasa man*

*wikasa man wikasa man koopana president Lula ya wikasa man*

*moro'kookon pataase approved.*<sup>8</sup>

Before we take ourselves into the Macuxi world, we must know who owns the land that ignores borders and states. Linked to a group of people that share the social geography of Brazil, Venezuela, and Guiana, the Macuxi cosmology features the figure of Makunaimî, the hero who has made the world what it is today. Along with the help of his children-siblings Anikê and Insirikan—who altogether are the ancestral grandparents of the Macuxi—he has changed ancient times so that humans can live in the present time. The first written mention of Makunaimî in the southeast of Brazil is from the 1920s, and is recorded in the writings of German ethnologist Theodor Koch-Grünberg (1872–1924).<sup>9</sup> His travel diary, in the hands of Brazilian modernist writer Mário de Andrade (1893–1945),<sup>10</sup> was transformed into the book *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* [Macunaíma: The Hero with No Character] (1928). The expropriation of the Macuxi memory (whether done intentionally or not) meant we got to know a Macunaíma, but it silenced the story of Makunaimî for a long period. Unknown across Brazil, Makunaimî remained alive in his land of origin. In our exercises of thinking about colonial violence, we tend to see the agency of Koch-Grünberg and Andrade as one of the many extractive actions performed by whiteness in colonized Brazil. However, as Makunaimî himself communicated to the artist Jaider Esbell (1979–2021):

*My son, I stuck to the cover of that book. They say I was kidnapped, that I was injured, stolen, wronged, that I was betrayed, deceived. They say I was a fool. No! It was me who wanted to get to the cover of that book. It was me who wanted to follow those men. It was me who wanted to make our history. I saw in it all the chance for our eternity. I saw in it a chance so that one day you could be here, with everyone. Now you are together with all of them, but we are, in fact, lacking in unity. I saw you in the future. I saw you and threw myself in. I threw myself dormant, through trance, power, decision, the blindness of lucidity, my heart exploding in great passion. I was at the bank of all banks, I arrived where no one of us has ever been. I was not there by chance. I was put there to bring us here.<sup>11</sup>*

Denilson  
Baniwa

47

pos dos heróis da criação, a artista não cumpre apenas o papel de narradora cosmológica dos Macuxi, ela nos prepara para que possamos compreender a conexão entre seu povo e o território, que se expande além da Maloca do Japó. Obras que trazem o monte Roraima, lago Caracaranã, os ancestrais Makunaimî, Anikê e Insirikan e seus feitos são importantes para que possamos, ao olhar para outras obras, como *Pescadores* (2008), *Timbó* (2009) e *Pimenta é ouro* (2010) [imgs. 77, 46], compreender que a ocupação dos arredores do monte Roraima se dá como herança direta dos feitos desses heróis conforme a história macuxi.

Carmézia segue criando possíveis continuidades da memória de seu avô Makunaimî com sua arte.

22.

Joseca Yanomami

*Seisi tha a parikiha, rêxê thotho kine para sisiripe xe, Ayôkôrari pe xe, Ixarori pe xe, peâne pata here prararaa kurati. Seisi tha a parikisi pata prerehe reakura kiri. Kami xapiri inahã yamaki urihipe kue nikeru, kue yaro xapiri yai yayoai. Xapiri yamaki pirio wi yama the urihia ha hayumai tehe theã hirimuu yayoa, 2013*

[Nesta terra tem o peito do pássaro salra azul, a árvore rêxê thotho cheia de pássaros salra azul, o som do Ayôkôrari, espírito do japim e Ixarori, o espírito do japim guacho. Nesta terra os pingos de chuva caem embaixo da árvore. Rio abaixo, tem muito salra azul. Nossa terra dos xapiri é misturada e por isso os xapiripê são realmente diferentes. Quando nós, xapiri, falamos sobre a terra onde moramos, as descrições parecem muito diferentes]

[In this land there is the breast of the bluedacnis, the rêxê thotho tree full of blue salra birds, the sound of Ayôkôrari, the japim bird and Ixarori bird spirit, the orphan japim bird spirit. In this land the raindrops fall under the tree. Down the river there are many bluedacnis. Our land of the xapiri is a mixed form, and so the xapiripê are really different. When we, the xapiri, talk about the land where we live, the descriptions seem very different]

**Arte naif ou Arte Indígena Contemporânea: catalogações num mundo em branco**

*pirimooko yapîyai enu'kui  
pirimooko yapîyai enu'kui  
pirimooko yapîyai enu'kui  
turuupan tuna enaya  
turuupan tuna enaya.<sup>12</sup>*

*A gente caça beleza no mundo, na paisagem, em tudo que é lugar [...]. Há limitações enormes para alcançarmos uma outra expressão em qualquer idioma para falar da experiência de um pensamento potente, que se comunica em diferentes direções com transmundos, que transita e que tem o poder de criar reações em cadeia nos ambientes nos quais esses pensamentos são emitidos, nos quais são expressados.<sup>13</sup>*

— Ailton Krenak



Grafite, lápis de cor e tinta de caneta hidrográfica sobre papel [Graphite, color pencils, and hydrographic pen ink on paper], 30 x 42 cm  
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, doação [gift], Clarice O. Tavares, MASP.11268

In this sense, we can consider the ongoing agency of Makunaimî, who supports the Macuxi in the process of bringing to life what had been lost by Koch-Grünberg and Mário de Andrade in the present day.

Through this narrative, we can understand the territory that Emiliano is presenting to us, and we must recognize the living grandchildren of Makunaimî, and this, to a certain extent, becomes part of the way that the artist tells us of the Indigenous presence in Roraima. Emiliano makes use of her reminiscences to provide us with a firm ground on which we can walk safely across her territory. The kidnapping of Makunaimî has allowed southeastern Brazilians, now through the exhibition at the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) and guided by the artist, to visit the Raposa Serra do Sol Indigenous Land, the home of his grandchildren. Makunaimî, as predicted, fulfills his desire to let himself be kidnapped by the white world.

Works such as *Lenda do monte Roraima* [Legend of Mount Roraima] (2007) [img. 23] reveals to us what one day was “the large tree of all fruits,” which fed the people of that region until it was felled by Makunaimî and his brothers, and ended up covering the entire world, by accident, with all its diverse fruits. However, by presenting us with works that tell us about the time of the heroes of creation, the artist is not only playing the role of the cosmological narrator of the Macuxi, but she is also preparing us so we can understand the connection between her people and the land, which expands beyond Maloca do Japó. The works featuring Mount Roraima, Caracaranã Lake, the ancestors Makunaimî, Anikê, and Insirikan, and their deeds provide an important foundation with which so to consider her other artworks, such as *Pescadores* [Fisherpeople] (2008), *Timbó* (2009), and *Pimenta é ouro* [Pepper is Gold] (2010) [imgs. 77, 46], so that we can understand that the occupation of Mount Roraima's surrounding areas is a direct legacy of the deeds performed by these heroes, according to Macuxi history.

Emiliano continues to create possible links between the memory of her ancestor Makunaimî and her art.

**Naïve Art or Indigenous Contemporary Art: Categorization in a White World**

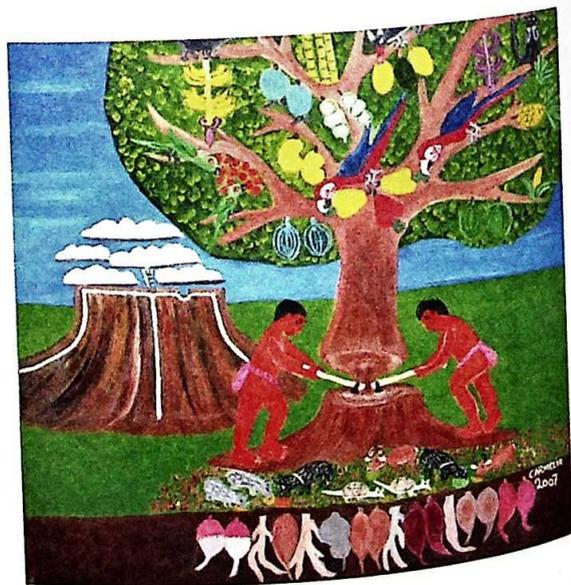
*pirimooko yapîyai enu'kui  
pirimooko yapîyai enu'kui  
pirimooko yapîyai enu'kui  
turuupan tuna enaya  
turuupan tuna enaya.<sup>12</sup>*

*We hunt beauty in the world, in the landscape, everywhere [...]. There are huge limitations for us to achieve another expression in any other language to talk about the experience of a powerful thought, communicated in different directions across*

Carmézia foi catalogada como produtora de arte naïf, antes chamada de arte "bruta" ou "popular", pois os não Macuxis reconheceram em seu repertório o que lhes parecia familiar, comum em seu vocabulário. Colocá-la na estante do naïf ou mesmo da arte indígena contemporânea não alcança o transbordamento da memória da artista. Quando a borda da categorização não comporta mais o extramundo, aí chega na arte de Carmézia Emiliano. O que não é dito em tintas, pincéis ou tela é o que não pode ser classificado. A história macuxi não é apenas a linha visível da passagem do tempo, mas uma transcrição de mundos que se atropelam. Emiliano espreita e captura a pintura de onça, papagaio, porco-do-mato, abelhas, beija-flores, peixes, pica-paus, araras, mutuns e tucanos; mas também, com sua arapuça-arte, fixa em tela a memória da caxiri, parixara, algodão, cerâmica e tudo aquilo que a faz ser Macuxi. Esse modo de recordar e gravar não caberia num termo preexistente do mundo

branco. É preciso um exercício de caçar uma palavra no mundo macuxi que signifique para além do vocabulário da arte ocidental. Assim deve ser, quando colocados diante da criação de artistas taurepang, tikuna, guarani ou qualquer outra nação indígena.

Há de se fazer um exercício de alteridade, pois Carmézia Emiliano não está nem no final nem no começo da arte macuxi. Ela está na travessia. E, nesse lugar, não cabem classificações, pois seria uma racionalização entre o viver e o fazer arte, separação esta que Ailton Krenak não percebe "em nenhuma das matrizes de pensamentos de povos originários que conheci. Todo mundo que eu conheço dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo o que o ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas".<sup>14</sup> Essa separação ou catalogação congela o artista de origem indígena e o desliga de sua alteridade. Há de se ter coragem e extrapolar as fronteiras e epistemologias. Nessa travessia de mundos e memórias, saindo da Maloca



23.

Carmézia Emiliano  
Lenda do monte Roraima  
[Legend of the Mount Roraima], 2007  
Óleo sobre tela, 60 x 60 cm  
Coleção da artista  
[Collection of the artist],  
Boa Vista, Brasil

50

Denilson  
Baniwa

*worlds, and which transits and has the power to generate chain reactions in the environments from which those thoughts emanate, [and] in which they are expressed.*<sup>15</sup>

—Ailton Krenak

Carmézia has been categorized as a maker of naïve art, previously called "brute" or "popular" art. Non-Macuxi people identified in her repertoire something that looked familiar, something held in common with their own vocabulary. To put her on the shelf of naïve art or even Indigenous contemporary art is not enough to encompass the overflow of the artist's memory. When the framing of categorization can no longer hold what it attempts to contain, then we get to the art of Carmézia Emiliano. That which cannot be said with paint, brush, and canvas is that which cannot be classified. Macuxi history not only documents the passage of linear time but is a transcreation of worlds that bleed into one another. Emiliano sees and captures the image of the jaguar, the parrot, the boar, bees, hummingbirds, fishes, woodpeckers, macaws, curassows, and toucans in painting; but also, with her art-trap, she fixes memories of the caxiri drink, the parixara dance, cotton, ceramic, and everything that makes her feel Macuxi to the canvas. This way of remembering and recording could not fit into a preexisting idea devised by the white world. It is necessary to engage in an exercise of hunting for words in a Macuxi world with meanings that go beyond the vocabulary of Western art. And so it should be when we are placed before the creations of artists from the Taurepang, Tikuna, Guarani, or any other Indigenous nation.

It is necessary to incorporate alterity into an understanding of her work, given that Carmézia Emiliano is neither at the end nor the beginning of Macuxi art. She is at the crossing, where no classification is fitting, as it would mean a rationalization of a separation between living and the practice of making art, a separation that Ailton Krenak has not seen "in the thinking framework of any of the original [Indigenous] people I have met. Everyone that I know dances, sings, paints, draws, sculpts, everyone makes everything that the West has attributed to a category of people, which are the artists."<sup>14</sup> This act of separation or categorization freezes the Indigenous artist, disconnecting them from their alterity. It takes courage to extrapolate frontiers and epistemologies. In this crossing of worlds and memories, moving from Maloca do Japó to MASP, Carmézia Emiliano is at the same time Yebá Buró, creating conditions for the survival of Macuxi narratives that shall remain whilst having an influence on the history of art in Brazil, and Makunaimî, the Macuxi hero who, by taking down the Wazaká, spreads Macuxi colors and tastes to all of us, the illiterates on this side of the world.

On the threshold between memory and history, Emiliano is the protagonist of her own act of resistance by acknowledging the impact of the city on Indigenous life without ceasing to be who she has always been: Macuxi, the granddaughter of Makunaimî, and one who holds the power of creating narratives. In the same way that Victor Meirelles and Pedro Américo

51

do Japó até o MASP, Carmézia Emiliano é ao mesmo tempo Yebá Buró, criando condições de sobrevivência das narrativas da origem macuxi que perdurarão enquanto tivermos história da arte no Brasil, e Makunaima, o herói macuxi que, ao derrubar Wazaká, espalha cores e sabores macuxi a nós, illetrados desse outro lado do mundo.

Na borda entre memória e história, Emiliano é a protagonista de sua própria resistência no trânsito entre aldeia e cidade, mas sem deixar de ser quem sempre foi: Macuxi, neta de Makunaimí e artista, agora de posse do poder de criar narrativas. Assim como Victor Meirelles e Pedro Américo escrevem e reescrevem a história de ocupação, resistência e de possíveis

futuros para os Macuxi e suas circunvizinhanças indígenas, a chegada dessas produções artísticas aos museus e publicações nos códigos dos brancos talvez nos faça compreender o país no qual vivemos. E a nós cabe entrar em suas obras, como alunos em suas salas de aulas pintadas em tela, sentar-se e aprender a escutar a arte e a história de Carmézia Emiliano.

**Denilson Baniwa** nasceu em Mariuá, rio Negro, no Amazonas. Artista visual e comunicador, produz seus processos artísticos e sociais a partir das relações entre o Movimento Indígena Amazônico e o universo não indígena.

write and rewrite the history of occupation, resistance, and possible futures for the Macuxi and their Indigenous neighbors, the arrival of these artistic practices into museums and publications still operating under the influence of white codes perhaps can lead us to understand the country we live in. It is up to us to fully commit to being transformed by their works, like pupils in classrooms painted on canvases, sitting down and learning to listen to the art and history of Carmézia Emiliano.

Translated from the Portuguese by Adriana Francisco.

**Denilson Baniwa** was born in Mariuá, Negro River, in the Brazilian state of Amazonas. As a visual artist and spokesperson he devises artistic and social processes drawing on the relationships between Amazonian Indigenous movements and the non-Indigenous world.

#### NOTAS

- 1 Umusi Pārökumu e Torami-kehíri, *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripōrã*. 2. ed. São João Batista do Rio Tiquié/São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN, 1995 [1. ed. 1980].
- 2 Ibid.
- 3 Feliciano Lana foi um artista de origem desana, nascido em São João Batista, rio Tiquié, Terra Indígena Alto Rio Negro, no Amazonas. Seu trabalho é composto por técnicas de desenho e aquarela para retratar episódios da cosmogonia de seu povo. Por meio de sua produção é possível ter uma compreensão mais clara de conceitos e perspectivas complexas que extrapolariam o limite da narrativa oral. Em maio de 2020, Lana faleceu após complicações causadas pela covid-19.
- 4 Desana: autodenominam-se Imiko-masã. No Amazonas, habitam principalmente o rio Tiquié e seus afluentes, além de trechos do rio Uaupés e rio Negro.
- 5 Joseca Yanomami nasceu na década de 1970, na região do Demini, Terra Indígena Yanomami, no Amazonas. Desde 2003, suas obras são exibidas em importantes instituições de arte e ajudam a fortalecer a luta yanomami e a divulgar os saberes dos indígenas para o Brasil e o mundo. Ver Adriano Pedrosa e David Ribeiro (orgs.), *Joseca Yanomami: nossa terra-floresta*. São Paulo: MASP, 2022.
- 6 Macuxi: povo indígena que habita a região do monte Roraima, entre o Brasil, a Venezuela e as Guianas. De filiação linguística karib, a população macuxi no Brasil é estimada em torno de 33 mil pessoas, ocupando, principalmente, áreas de campo e de serras no extremo norte do estado de Roraima.

#### NOTES

- 1 Umusi Pārökumu and Torami-kehíri, *Antes o mundo não existia: mitologia dos antigos Desana-Kêhíripōrã*. 2. ed. (São João Batista do Rio Tiquié/São Gabriel da Cachoeira: UNIRT/FOIRN), 1995.
- 2 Ibid.
- 3 Feliciano Lana was a Desana artist, born in São João Batista, Tiquié River, Alto Rio Negro Indigenous Land, in the state of Amazonas. His work is comprised of drawings and watercolors that depict the cosmological knowledge of his people. Through his practice we can better understand complex concepts and viewpoints that go beyond the limitations of oral narrative. In 2020, Lana passed away due to COVID-19 complications.
- 4 The Desana people self-identify as Imiko-masã. In the state of Amazonas, they mostly live on the banks of the Tiquié River and its afluentes, as well as in portions of the Uaupés and Negro Rivers.
- 5 Joseca Yanomami was born in the 1970s, in the region of Demini, Yanomami Indigenous Land, in the state of Amazonas. Since 2003, his works have been featured in major art institutions and have helped the Yanomami fight for their rights and to disseminate Indigenous knowledge across Brazil and the world beyond. See Adriano Pedrosa and David Ribeiro (eds.), *Joseca Yanomami: Our Forest-Land* (São Paulo: MASP, 2022).
- 6 Macuxi is an Indigenous people that inhabit the region of Mount Roraima, between Brazil, Venezuela, and Guiana. Associated through their shared Karib language heritage, it is estimated that there are around thirty-three thousand Macuxi people in Brazil who mainly occupy fields and hills in the extreme north of the state of Roraima.
- 7 A typical dish in Macuxi cuisine, made of fish broth with lots of chili and other herbs.

- 7 Prato típico da culinária macuxi, consiste num caldo de peixe com bastante pimenta e outras ervas.
- 8 Devair Antônio Fiorotti e Bernardina José Pedro, *Cantos e encantos: Meriná eremukon*. São Paulo/Boa Vista: Patuá/Wei, 2019. Em macuxi, algo como: "O limite da nossa terra está homologado / o limite dos peixes está homologado / o presidente Lula assinou, o presidente assinou / assinou o presidente assinou, ele assinou, assinou / o limite dos peixes está homologado". Em 15 de abril de 2005, foi assinada a homologação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima, garantindo aos Macuxi, Taurepang, Wapixana e Ingarikó o seu direito originário sobre a terra que habitam. Essa canção faz parte do repertório chamado "Cantos da Homologação".
- 9 O etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, entre os anos de 1903 e 1905, estudou povos indígenas que habitavam as regiões dos rios Negro, Vaupés e Japurá, no noroeste do Brasil. Entre 1911 e 1913, ele

- viajou pelo norte do Brasil e pela Venezuela investigando as comunidades indígenas locais. Ele contactou dezenas de povos indígenas, estudou sua mitologia, cultura material e línguas.
- 10 Mário de Andrade foi um escritor brasileiro. Além de poeta, foi romancista, contista, crítico literário, professor e pesquisador de manifestações musicais. Teve papel importante na implantação do modernismo no Brasil, tornando-se uma das figuras mais importantes da chamada Geração de 22. O romance *Macunaima, o herói sem nenhum caráter* (1928) é considerado sua criação máxima.
- 11 Jaider Esbell, "Makunaima, meu avô em mim!". In: André Mesquita e Lilia Moritz Schwarcz (orgs.), *Histórias brasileiras. Vol. 2. Antologia*. São Paulo: MASP, no prelo.
- 12 Em macuxi, algo como: "Com a asa da libélula, subi a correnteza da cachoeira".
- 13 Ailton Krenak, *Tembetá: Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue, 2017.
- 14 Ibid.

- 8 Devair Antônio Fiorotti and Bernardina José Pedro, *Cantos e encantos: Meriná eremukon*. São Paulo/Boa Vista: Patuá/Wei, 2019. In Macuxi, this roughly translates to: "The borders of our land are approved; the borders of our fish are approved; President Lula signed it; the President signed it; the President signed, signed, he signed, signed; the fish borders are approved." On April 15, 2005, the approval of the Raposa Serra do Sol Indigenous Land, in Roraima, was signed, securing original land rights for the Macuxi, the Taurepang, the Wapixana, and the Ingarikó peoples. This song is part of the repertoire called "Cantos da Homologação" [Songs of Homologation].
- 9 Between 1903 and 1905, German ethnologist Theodor Koch-Grünberg studied the Indigenous peoples that inhabited the regions on the banks of the Negro River, the Vaupés River and the Japurá River, in northwestern Brazil; between 1911 and 1913 he traveled to the northern

regions of Brazil and Venezuela to investigate local Indigenous communities. He contacted dozens of Indigenous peoples to study their mythology, material culture, and languages.

- 10 Mário de Andrade was a Brazilian writer. As well as a poet, he was a novelist, short story writer, literary critic, professor, and music researcher. He played an important role in the implementation of modernism in Brazil and became a key figure in the so-called 1922 Generation. The novel *Macunaima, o herói sem nenhum caráter* is considered his magnum opus.
- 11 Jaider Esbell, "Makunaima, meu avô em mim!". In: André Mesquita and Lilia Moritz Schwarcz (eds.), *Histórias brasileiras. Vol. 2. Antologia* (São Paulo: MASP, in press).
- 12 In Macuxi, this roughly translates to: "On the dragonfly's wing, I made it up the waterfall."
- 13 Ailton Krenak, *Tembetá: Ailton Krenak* (Rio de Janeiro: Azougue, 2017).
- 14 Ibid.