

Depoimento: caminhos poéticos da artista indígena Karajá Kássia Borges

KÁSSIA BORGES

ARTISTA KARAJÁ, CURADORA E PROFESSORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU).

Apresentação de Kássia Borges, por Virginia Aita

Com recentes exposições que lhe alçaram à visibilidade nacional¹ – entre outras, *Véxoa: Nós Sabemos*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo; *Moquém... Surari: Arte Indígena Contemporânea*, no MAM-SP, 2020; *Les Vivants*, na Fundação Cartier (2021); e, na sequência, *Mahku: Cantos de Imagens*, na Casa do Parque (2022); *Mahku: Mirações*, no MASP, e a participação na Bienal de São Paulo (2023) –, o grupo Mahku, nascido da pesquisa de Ibã Huni Kuin sobre os cantos *huni meka*,² para reascender e preservar esta tradição ancestral da etnia Huni Kuin, no Acre e Peru, passa a ocupar um espaço inédito na cultura

¹Vale notar que o grupo, acompanhado por antropólogos internacionais, foi primeiro reconhecido e exposto na França, a seguir ganhando essas grandes exposições em São Paulo.

²Esses cantos, que conduzem o ritual da Ayahuasca e presidem as “mirações” – “uma viagem no mundo” pelo pensamento, visões transmitidas sob efeito dos cantos e do *nixi paē* substância psicoativa extraída do cipó considerado como o “espírito da Floresta”. Eles são então, a seguir, transpostos em imagens figurativas (*dami*) como técnica pedagógica de transmissão de seus mitos originários. Os cantos são mediadores, “formas de acesso” ao universo invisível que permitem

contemporânea. Reconhecida por sua atuação no grupo, o trabalho anterior da artista Karajá-Iny, Kássia Borges, no entanto, se amplia e redobra (artista-ativista-pesquisadora-professora) assumindo nova complexidade em direções diversas. Da investigação dessa herança material/imaterial numa pesquisa sistemática, recupera procedimentos relegados, agora mais do que nunca imprescindíveis a um equilíbrio ameaçado, pondo em risco a vida no planeta. Comprometida com a condição da mulher indígena, sob os sucessivos abusos da exploração predatória, ela põe em relevo seus saberes ancestrais, suas práticas rituais e de manejo do ambiente, expondo a violência infligida a seus corpos, que ainda resistem. Partindo de pequenos potes de argila (*Corpotes*) achata-os até laminá-los, mimetizando na arte a violência que os esmaga, a seguir, transpõe na superfície a pintura corporal feminina Karajá; replica uma miríade de órgãos/fragmentos dispersos; ou risca círculos sulcando o papel até abrir uma ferida, a ferida dos estupros sofridos pelas mulheres indígenas. Produz, assim, toda uma imageria, paradoxalmente vibrante e bela, que denuncia a usurpação e o trauma vividos, a destruição da “alma” natureza nos corpos das mulheres indígenas.

Mas Kássia vai além do sofrimento; revitaliza e ressignifica práticas ancestrais (tradição cerâmica Karajá), reivindicando a potência corpórea, afetiva, de cura, restituição de saberes e laços comunitários numa potente afirmação cosmo-política (“não podemos pensar que somos só nós, a gente é uma turma, um grupo que se une para lutar pelo nosso espaço e nosso território”). É notável seu trabalho em cerâmica, que se distancia da abordagem técnica usual, reinterpretando a prática tradicional e comunitária de um mocambo amazônida, recuperando o sentido ritual, a corporeidade imediata e impregnada do barro que nos restitui à natureza, para, assim, discutir a origem. Sua arte emerge de outra cosmologia, invertendo princípios, a ordem entre os seres, entre o visível e o invisível cifrada nessas constelações imagéticas. Expondo o desastre da civilização ocidental que pôs em risco a sobrevivência da espécie, traz a perspectiva de uma nova sociabilidade entre seres

viajar, deslocar-se no cosmos. As letras não narram uma história, mas justapõe imagens numa visualização que registra essa experiência de deslocamento. “As mirações (*dami biranai*) então são, justamente, essas imagens em perpétua transformação, que vão surgindo através da escuta dos cantos; ao mesmo tempo que se transformam, transformam os que as vivenciam. Cf. “Mahku: Movimento dos artistas Huni Kuin”. (Org. Pedrosa, A; Giufrida, G.). São Paulo: MASP, 2023, pp. 70-87; Viveiros de Castro, *Mana*, v. 2, n. 2, 2006, pp. 115-44.

humanos e a natureza viva. Com uma estética fundada em um ethos comunitário, transversal ao repertório da arte ocidental refém do humanismo individualista e da epistemologia logocêntrica, interpela a arte contemporânea em suas bases, forçando-a a reavaliar seus compromissos, sua epistemologia, sua racionalidade visual sem perspectivas.

Neste depoimento sobre seu percurso artístico, tem-se a ocasião excepcional de conhecer sua caminhada pessoal e desafios, na condição de mulher indígena entre povos ameaçados, artista e docente engajada na defesa e preservação dessa tradição. Descobre-se a pesquisadora sofisticada a partir de suas origens, equipada de uma formação multidisciplinar e empenhada em resgatar os saberes, modos e tecnologias ambientais dos povos originários, ressignificando a tradição da cerâmica. Inconformista, inquisidora, sua obra atravessa as discussões da arte contemporânea, autorreflexiva questiona o estatuto da obra de arte, a territorialidade e sua usurpação colonial, investiga os princípios mais fundamentais, interpelando Walter Benjamin para desvendar o conceito de origem, e reconduzi-la a suas origens, atualizando sua tradição em identidades pluriétnicas. Numa conversa, lembra que sua mãe insistia em que, para sobreviver devia abandonar seu povo aderindo à cultura branca. Mas Kássia fez, justamente, o contrário. O que torna sua obra ainda mais eloquente, transformando seu legado indígena numa escolha, contrapondo suas tradições, ancestralidade e cosmo-políticas como a mais veemente crítica ao projeto civilizatório ocidental, sua supremacia obtusa e o extermínio que infligiu a esses povos.

A estética e os repertórios que propõe implicam mudanças tectônicas nas camadas mais profundas que conformam as relações entre os seres humanos, entre humanos e não-humanos (animais e espíritos) no “cosmos da floresta”. O propósito não é só o embate de ideias, a crítica teórica, mas uma transformação efetiva – um esforço inclusivo de dar lugar e legitimidade a um povo, que se vale de tecnologias do encantamento, da persuasão desses mundos magicamente duplicados pela imagem que guardam a ordem do mistério, da sabedoria e do equilíbrio que perdemos, talvez, irreversivelmente. Kássia empresta sua luz para “ver”, através de sua obra instigante, essa realidade profunda e, contra toda insensatez da razão, afina a escuta para redimensionar o visível.

Depoimento



Grupo Mahku, *Painéis e totens*, 36ª Bienal de São Paulo, 2023 (foto Kássia Borges).

Eu me formei em 87 e comecei a fazer uma pesquisa sobre pintura corporal, principalmente Karajá, grupo a que pertencço. E voltei para aldeia para pensar sobre essas questões, sobre a pintura, o que significa essa pintura, a cerâmica, o que significa essa cerâmica para o povo Iny Karajá. A partir daí eu começo uma trajetória de artista contemporânea, mesmo fazendo cerâmica e trabalhando com a temática indígena.

Canibal, tropical,
 [Qual o pau que dá nome à nação, renasci]
 Natural, analógico e digital,
 Libertado, astronauta Tupi.
 Eu sou feito do resto de estrelas

Daquelas primeiras depois da Explosão
Sou semente nascendo da cinzas,
Socorro [sou o corvo], o carvalho, o carvão.
Meu nome é Tupi,
[Guaicuru]
Meu nome é Peri
De Ceci
Sou neto de Caramuru,
Sou Galdino, Juruna e Raoni

Com a poesia de Lenine na música do Tupi³ começa minha pequena biografia ou escrita de mim, pois além de recorrer a ela e nela me reconhecer, também sou brasileira, de estatura mediana, goiana, índia do Araguaia e artista. Com os desdobramentos em minha vida desde a minha graduação em artes plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia, passei pela minha especialização em filosofia política em 1990; com os sentidos reconstruídos na pesquisa que desenvolvia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no meu mestrado em poéticas visuais, aprofundei-me na busca pela origem, pela minha origem: origem do meu trabalho, do meu criar e da minha história.

Hoje sou doutora em ciências do ambiente e sustentabilidade pela Universidade Federal do Amazonas, e reconstruo esses caminhos juntamente com um olhar sobre a minha produção artístico-visual. Por esse passado, esse traçado que se coloca, se desloca, se prolonga, também retomo a pesquisa realizada na Aldeia Buridina, em Aruanã [GO], juntamente com os índios Karajá-Iny, povo de onde origino. Pertencentes ao tronco linguístico Macro-Jê, os Ensinamentos da minha “vó” Alice sobre sua cerâmica e, mais especificamente, sobre as bonecas Ritixco de formato humano, consideradas os artefatos mais representativos dessa etnia, me fizeram retomar o contato com a produção cerâmica.

Essa trajetória me assegurou um olhar reflexivo do mundo através de linhas, cores, formas e volumes representativos na minha produção de artista, índia, mulher que trabalha com barro, discutindo o conceito de origem.

³Canção *Tubi Tupi*, de Lenine e Carlos Rennó. (RENNÓ, Carlos; LENINE. “Tubi Tupi”. Rio de Janeiro: Som Livre: 1999, 5 min 30 seg.)



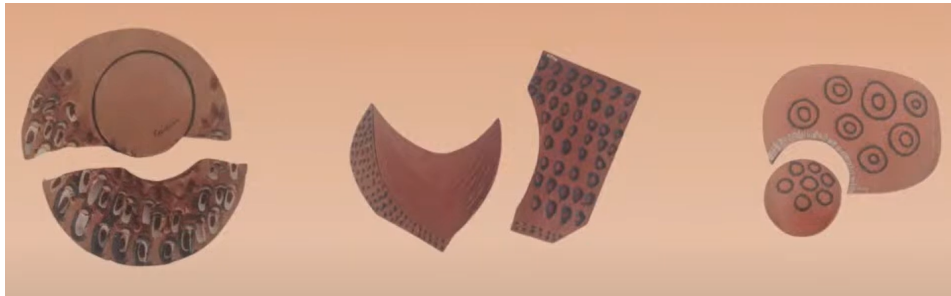
Kássia Borges, *Corpotes*, 1988.

Em 1988, eu comecei essa pesquisa, mais profundamente na Aldeia Buridina em Aruanã, quando e onde comecei a pensar o que significavam e o que eram essas pinturas corporais. Aqui eu começo a criar uns objetos, que eu chamava de *Corpotes*: eram potes sem essa função de potes, e eram corpos ao mesmo tempo.

Então eu fazia essas esculturas em cerâmica e transpunha as pinturas corporais para esses objetos. Em 89, eu começo a pegar esses *Corpotes* e a “chapá-los”, e começo a trabalhar com *Placas*, mas isso é como se eu tivesse também achatando os próprios corpos indígenas. Ficavam [antes] somente essas incisões, que eram representações de pinturas corporais. Mas chega um momento em que eu penso na questão indígena e eu começo a achatá-las. Começo a bidimensionalizar essas pinturas.

Em 89, eu começo a participar de salões, inclusive com essas placas. E elas para mim têm um significado muito importante, porque é uma leitura que eu faço da condição indígena no Brasil em 80. Na década de 80 nós não tínhamos essa internet que a gente tem hoje, nem tínhamos Facebook, Instagram essas coisas, e a gente só era reconhecido enquanto artistas ou não-artistas.

Na década de 80, eu já participava de salões como uma artista indígena, mas não era colocado que eu era indígena, somente se eu era artista ou não. E então minha obra era reconhecida enquanto “obra de arte” por meio de um conceito ocidental do colonizador. E aí eu entro no primeiro salão, chamado SARP [Salão de Arte de Ribeirão Preto], e nesse salão eu entro com objetos. Essas placas para mim viram objetos, com a figura indígena, que é um “objeto descartável” – me parecia assim.

Kássia Borges, *Placas*, 1992.

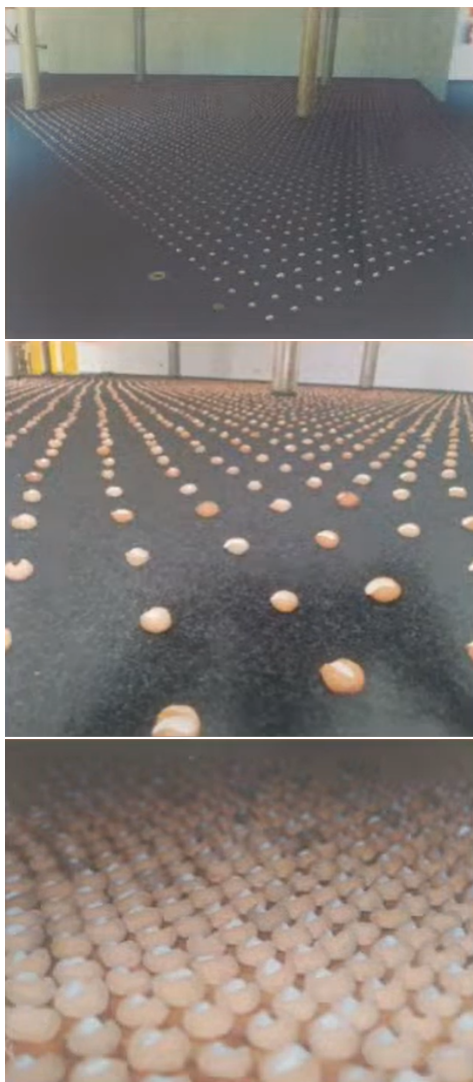
Em 93, eu começo a pensar em território, e eu fui morar na Alemanha e vi umas coisas bem diferentes lá, como objetos de arte que faziam parte de só um espaço por exemplo, e depois mais tarde eu percebi que aquilo que eu estava vendo eram instalações.

A instalação para mim trabalha com a questão do espaço, do objeto e do espectador. Acho que tem que ter é um tripé[, três elementos,] e se não tiver o espectador e não tiver a obra e não tiver o espaço, ela [a instalação] não se concretiza. Foi então que eu comecei a tridimensionalizar a pintura corporal e comecei a ocupar [o] espaço.

“Ocupar o espaço” para mim significa também “ocupar o território”, ou retomar o território que nos foi tomado desde 1500; onde a gente é esquecido, porque antes disso a gente já existia, antes disso a gente já estava aqui. Quando [o] colonizador chega, ele chega destruindo tudo, inclusive os nossos espaços e os nossos territórios, por isso que eu começo a trabalhar com instalação, pensando nessa questão de território. [Trata-se de] retomar território, nem que seja o território de um espaço expositivo.

Essa obra [*Onça*] eu a fiz em 98 em Uberlândia e depois eu fiz também na Vila Cultural Cora Coralina, em Goiânia, mas, a cada espaço que ela vai e que ela ocupa, ela tem uma nova característica e um novo desenho. Aí eu percebo que eu começo a tridimensionalizar essas pinturas, mas ao mesmo tempo essas pinturas começam a ter formas de vaginas, de um órgão feminino. Nessa obra, eu faço esferas, bolas para então rasgar essas bolas com o dedo e ficar esse corte no meio dessa peça, e quando eu coloco isso tudo no espaço, ela vira de novo

pintura corporal e, ao mesmo tempo, ela já começa a ter alguns símbolos que vão me conduzir até hoje pela minha poética, que é a questão do feminino.



Kássia Borges, *Onça* (5000 peças de cerâmica). Vila Cultural Cora Coralina / Goiânia – GO, 1998.

[Refiro-me à] ancestralidade, [ao] feminino e, mais, [à] questão da mulher. A partir disso, em 2000, eu penso na questão da obra de arte: o que é uma obra de arte, onde essa obra de arte está e que lugar é este onde eu apresento essa obra?

Então eu faço o *Muro* e fecho todas as portas da galeria com 15 toneladas de argila crua. As pessoas chegavam na exposição e perguntavam “mas cadê a obra?!”. É como se disséssemos que a obra e nós, indígenas, não existíssemos, e elas estavam ali bem na frente. Não dava para esconder 15 toneladas de argila, mas as pessoas olhavam e não percebiam que aquilo era uma obra de arte, e aí elas começaram a me perguntar “cadê a exposição? Cadê sua obra?” etc.; mas para isso mesmo eu fiz essa instalação, pensando nessa discussão do que era uma obra de arte, onde essa obra de arte está, que espaço é esse e quem somos nós nesse espaço e nesse lugar, nesse território.



Kássia Borges, *O muro* (15 toneladas de argila crua). Galeria Ido Finotti / Uberlândia – MG, 2000.

Eu lembro que essa janela aí de cima era o escritório do prefeito. O prefeito não se sentiu bem com essa obra e mandou derrubar. Ele se sentiu muito incomodado

e aí derrubou essa minha obra. Ela ficou um tempo e depois caiu porque o prefeito foi lá e mandou arrancar. Mas isso foi interessante, porque muita gente começou a discutir e a escrever sobre a obra, e a colocar essas questões que eu mesma colocava: onde está a obra de arte, quem é o artista, quem somos nós artistas, que território é esse que foi nos tomado?

As pessoas começaram a escrever artigos sobre esse trabalho, [o que] para mim foi interessante porque ele não existia mais, mas ele existia na memória. E não só na memória, mas também na consciência das pessoas que começaram a pensar nessas questões.

Eu fui chamada em Salvador para fazer uma exposição na Universidade Federal da Bahia e lá eram oito artistas – quatro artistas que não conheciam a Bahia, e quatro artistas que a conheciam. Eu não conhecia a Bahia. Quando eu cheguei, a Bahia se apresentou para mim como um grande ebó. Então, usei essa impressão para dar forma à instalação *Afrequetê*; ela fica no espelho e ela reflete: como se fosse Brasil e Bahia, como se fosse o mapa do Brasil e o mapa da Bahia e de Salvador. Eu faço essa junção com o espelho que ela está atrás e aí eu penso que essa Bahia; ela tem muito a ver com a negritude, mas não podemos esquecer que ali também havia e ainda há indígenas. E a cerâmica faz parte, e a pimenta também.



Kássia Borges, *Afrequetê*, cerâmica, pimenta e sal. Universidade Federal da Bahia / Salvador – BA, 2000.

Em 2003, eu fiz a instalação *500 anos de invasão*, que são copos com água, e dentro dos copos há cones de argila. No começo da exposição a argila aparecia de uma maneira, mas com o passar do tempo ela ia diluindo. A argila ia se desformando e aí virava somente um caldo dentro desse copo com água, porque

eu penso que é isso [o que] aconteceu. Isso acontece até hoje: essa destruição de cada um, nesse copo. Ali, [cada copo] significa um ano, mas são 500 copos com argila, e 500 copos de água em que vão se deteriorando [os cones de argila]. E ao mesmo tempo elas [as argilas] existem. Elas estão aí e não podemos pensar que não existem; mesmo se desenhando, continuam ali. Mesmo sem o seu território, porque estão todos encurralados, mesmo sem a sua forma de antes.

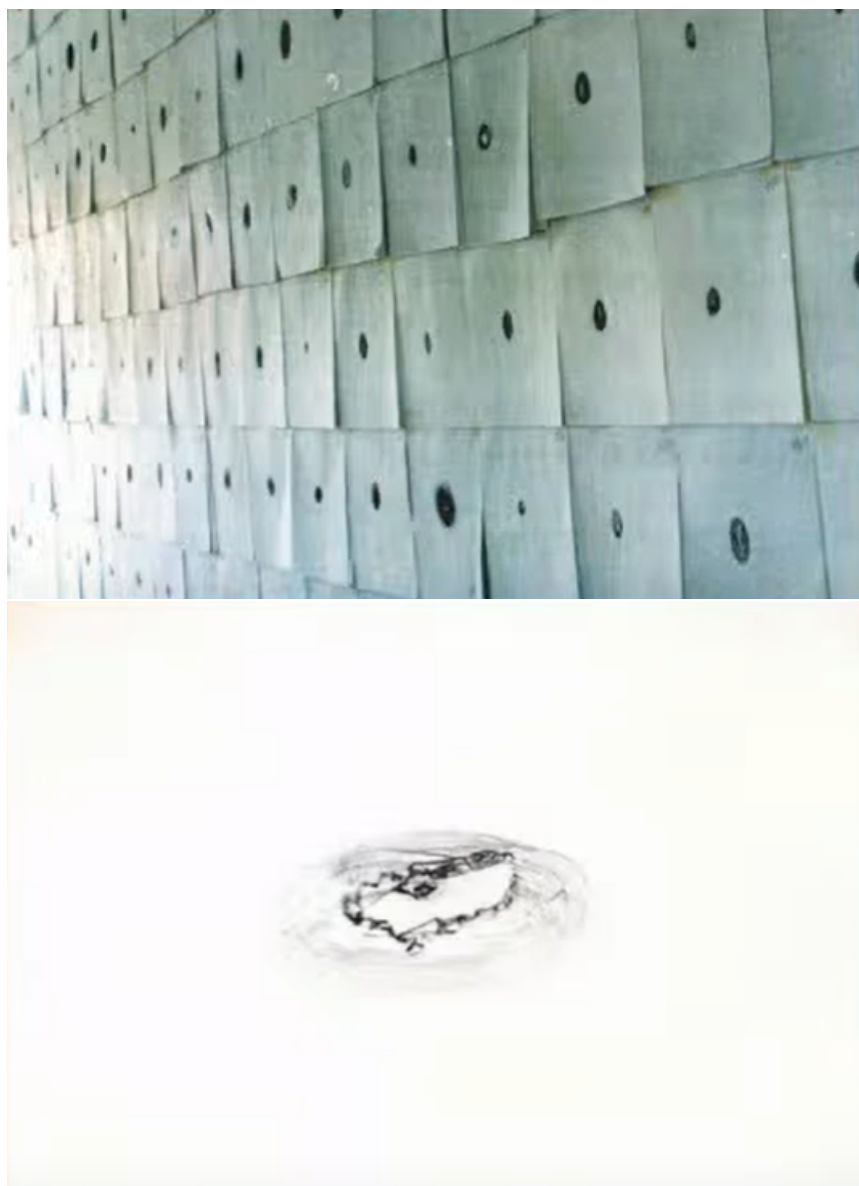


Kássia Borges, *500 anos de invasão*, argila úmida, copo e água. Pinacoteca do Instituto de Arte / Porto Alegre – RS, 2000.

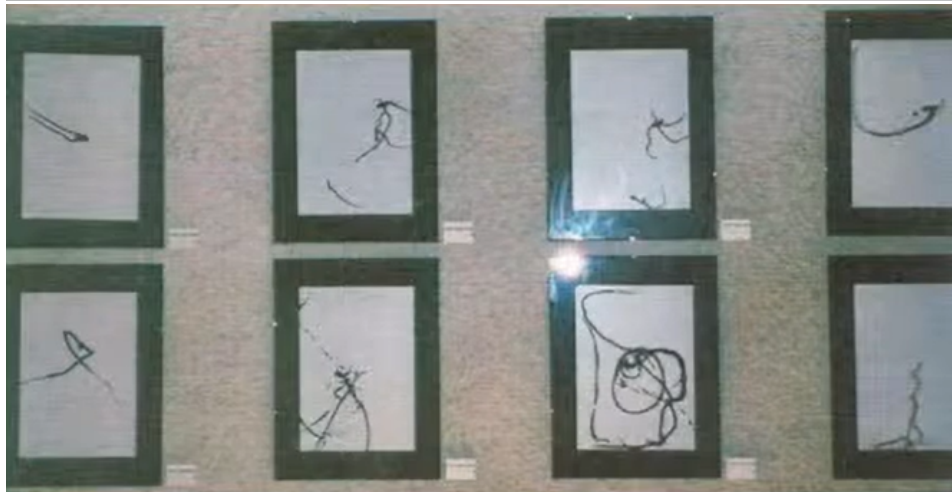
A partir de então, eu começo a pensar também na questão indígena. Ela é muito forte no meu trabalho, mas ela é forte também no Brasil. Se a gente considerar como se pensa na questão do negro no Brasil, a gente também lembra a questão dos indígenas, que foram maltratados e que foram expulsos dos seus territórios, mas que têm também uma história muito violenta, envolvendo o estupro.

Não podemos esquecer que esse Brasil foi construído a partir de estupros, a partir de violência. Muita violência. A partir disso, eu chamo esses desenhos de *Desenhos escavados*. Trata-se de uma instalação que eu fiz, em que pego um lápis e um papel e faço um buraco, desenhando um buraco. Desenhando o que na verdade é uma vagina. E eu só paro quando esse papel é rasgado. Eu vou desenhando, fazendo círculo, círculo, círculo, círculo, até a exaustão do papel, e até a abertura dessa ferida – uma ferida advinda do estupro.

Eu fui fazer duas residências na França, e aí eu tinha que fazer uma produção. Faço uma instalação chamada *A dor e o prazer de ser*, em que eu também faço três mil peças de cerâmica. E, quando eu instalo essas peças, instalo em cima de cal. E aí podemos pensar que essa cal, quando alguém morre, é jogada em cima do corpo para apodrecer a carne. Mas isso é cerâmica, por mais que queiram nos apodrecer, ou por mais que queiram nos apagar, essa cerâmica não apaga.



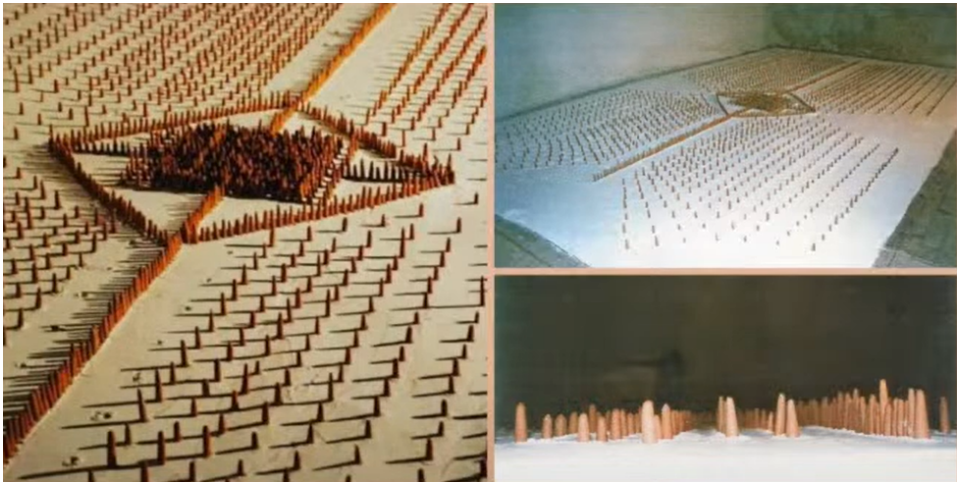
Kássia Borges, *Desenbos escavados*. Salão CELG / Goiânia – GO, 2005.



Kássia Borges, *A dor e o prazer de ser*, Les Bouchoux, França, 2007.

O desenho que eu faço é de uma pintura corporal Karajá, que é uma cobra jiboia, e no centro eu acumulo muitos conezinhos. Essa instalação é o princípio feminino e masculino: feminino por causa dessa forma que está no centro, e ela

estica; dentro e aos lados a gente tem a figura masculina. Trata-se do masculino e do feminino, mas vindo de uma cultura indígena. Apesar de quererem nos apagar, de cortar o corpo e jogar a cal, de esfacelá-lo. Isso aí é cerâmica, então não vai acabar. Essa é mais uma persistência nossa: de estar aqui, continuar aqui. E não só aqui, mas no território.



Kássia Borges, *A dor e o prazer de ser*, Les Bouchoux, França, 2007.

Além disso, eu pensava muito também na questão da vida e da morte. Eu começo a fazer uns desenhos, em que eu pego o verme de carne e coloco esse verme no nanquim. Eu pego esse verme e o coloco no centro da folha com esse nanquim. Ele sai andando, e morre. Então é essa persistência, mas sem querer esquecer que estamos entre a vida e a morte sempre.

No centro, eu pego uma imagem de Courbet, que é *A origem do mundo*, que é origem de todos nós. Ali eu começo a fotografar vários buracos que eu encontro pelo caminho. Eu lembro que, quando eu comecei a fazer meu mestrado, eu comecei a pensar por que eu fazia esses buracos, e por que eu pensava nessas questões dos buracos. Nisso me veio também o mito de origem do Karajá, que veio do fundo do rio Araguaia; que veio de um buraco. Esse buraco persiste nos meus trabalhos – sempre é o buraco de onde o Karajá sai e vai habitar as margens do Araguaia para enfeitá-las, mas também é esse buraco da dor que aconteceu e

de que somos feitos: essa dor que é também a de ser estuprada, que é ser morto ou morta. Na verdade, nós somos mortas e somos violentadas o tempo todo. Esses buracos podem ser de origem, mas como também de dor e de questões do feminino, principalmente da mulher indígena.



Kássia Borges, *A dor e o prazer de ser*, Les Bouchoux, França, 2007.

Depois eu faço uma instalação [*De onde venho*], em que em cima do lado direito aparece aquela pintura corporal Karajá que as mulheres fazem nas pernas e é da cobra jiboia, que eu transfiro para o tridimensional na instalação anteriormente abordada, só que esse prédio foi queimado várias vezes – e foi reconstruído. Aqui não aparece, mas em cima desse segundo desenho (embaixo da cobra) há fotografias de crianças indígenas que moram na cidade. Quando a gente passa e desce essas escadas, a gente se depara com essas fotografias das crianças, mas, ao mesmo tempo, a gente também se reconhece e é como se [a] criança olhasse para quem está passando nesse caminho e se reconhecesse. Pensasse: existe uma

reconstrução, existe uma construção de identidade, ou existe uma reconstrução desse espaço. E a reconstrução da cultura indígena ainda persiste – eu acho que sim.

No final dessa escada, eu ofereço uma esfera, uma bola de argila, furo as paredes desse espaço e peço a cada visitante que coloque a argila dentro desse buraco e faça uma digital. Há uma pergunta: “de onde eu vim?”, “onde estou?” e “para onde vou”?; há várias respostas, porque eu queria saber se todo mundo entendia, apesar de estar na França e não terem vivido as coisas que nós brasileiros indígenas vivemos. Será que eles se reconheciam? Será que eles eram quem eles pensavam que eles eram? Há muitas respostas.



Kássia Borges, *De onde eu venho*, jenipapo e carvão sobre parede. La Fraternelle, Saint Claude / França, 2007.

Essa [abaixo] é uma instalação de desenhos que eu chamo de *Os tori que se entendam*; são desenhos que têm um falo no centro, do outro lado não tem nada, e aí quando você entra na exposição, no espaço expositivo, você vê todos esses

homens coloridos e cheios de enfeites; e do outro lado, branco, só que o branco é a mistura de todas as cores. Não dá para você anular, por mais que você olhe para o branco, você tem a mistura de todas as cores então não há completude sem o feminino, sem a mulher. Não há um homem completo sem uma mulher em qualquer momento.



Kássia Borges, *Os tori que se entendam*. Casa de Cultura / Uberlândia – MG, 2009.

Essa [abaixo] é uma obra que eu chamo de *Nós que amávamos tanto*, em que temos quatro mulheres desfocadas. Trata-se de uma fotografia. Não há rosto ali. Estamos tentando reconhecer quem são essas mulheres, e eu estou ali, eu estou toda enfeitada de indígena, mas você não me reconhece quando você olha.



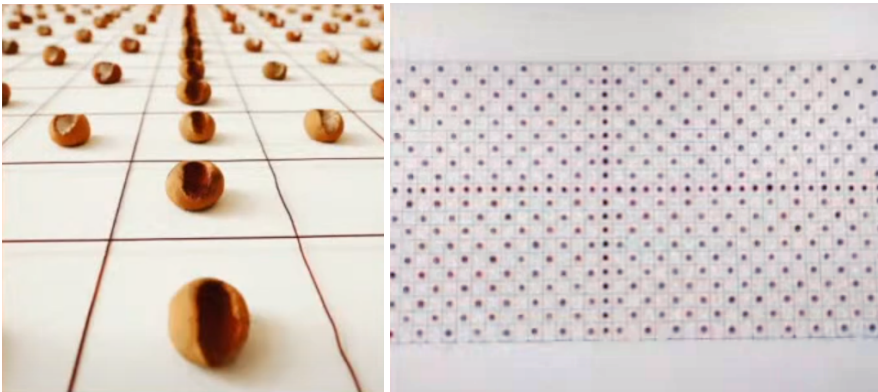
Kássia Borges, *Nós que amávamos tanto*. Galeria do Mercado / Uberlândia – MG, 2010.

[Depois disso], eu fui morar no Amazonas, morei cinco anos dentro do Rio Amazonas, e o rio começou a fazer parte da minha vida; começou a fazer parte inclusive das minhas viagens, porque lá só se viaja com barco. Eu fazia doutorado em Manaus, dava aula em Parintins e fazia uma viagem de 24 horas para chegar em Parintins ou 24 horas para chegar em Manaus. Quando eu chegava em Parintins eu ainda pegava mais um barco e viajava mais 5 horas para estudar um grupo de mulheres ceramistas que ficavam escondidas. Na verdade, elas mesmas se identificavam como “escondidas” e só se podia chegar lá de vez em quando de barco. Mas, ao mesmo tempo, essa Amazônia é ar. Ela não é só barco, ela é ar, água, ela é tudo. A Amazônia é completa, é ela que nos dá respiração, que nos faz pensar que não podemos destruir a Amazônia. Não podemos queimar, e então, em *Amazone-se*, esses barcos ficam flutuando como se tudo fizesse parte, como se esses barcos fizessem parte inclusive do ar que a gente respira ou da água em que a gente trafega.



Kássia Borges, *Amazone-se*. Galeria Ido Finotti / Uberlândia – MG, 2014.

Aí eu fui convidada também para um seminário de estética indígena na Universidade Federal de Goiás e criei essa obra que se chama *Elas*, que continuam sendo vaginas e é quando eu começo a entender que realmente o meu trabalho tem muito a ver com a mulher e com essa destruição, essas mortes. Mesmo assim, quando você olha esse trabalho, é bonito. Ele nem parece ter dor, mas estamos fechadas, encurraladas nessa história, nessa antecedência. Esse trabalho é bem grande, ele é enorme, e eu coloco essas vaginas, mas elas estão fechadas por fios de cobre, que são lindos. A gente pode até parecer bonita, a gente se enfeita de penas, de miçangas e tal, mas ainda existe essa dor que não acabou, não deixou de acontecer.



Kássia Borges, *Elas*. Vila Cultural Cora Coralina / Goiânia – GO, 2017.

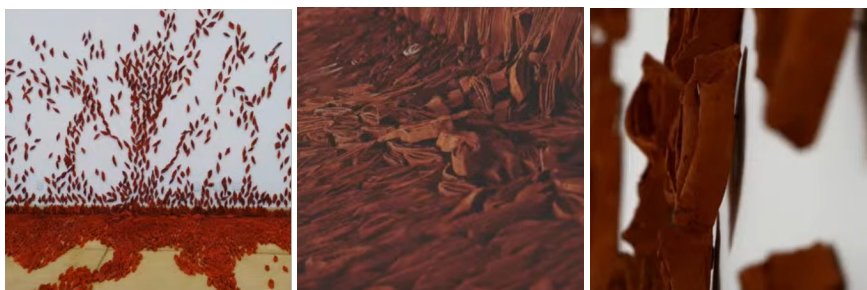
Eu escavo a parede e coloco esses falos dentro, e essa obra se chama *Não é brincadeira de criança*, porque, na verdade, eu estou falando de todas as crianças que são abusadas e que a gente nunca mais esquece. Quando o branco, o não indígena, chega perto, ele vai levar um presente. Às vezes não, mas é muito comum, que a criança ganhe um presente quando se aproxima esse abusador, esse estuprador ou esse assassino.

Vag-as são cinco mil peças de cerâmica. Essa obra, essa instalação, que ocorreu na Vila Cultural Cora Coralina, são vaginas cortadas para parecerem folhas vindas [com] o vento e jogadas para cima. Eu penso que a questão da mulher tem que ser enfrentada por todas nós, e a gente tem que se unir, porque na verdade não dá para sermos sós, não dá para sermos sozinhas e lutar sozinhas. A gente tem que



Kássia Borges, *Não é brincadeira de criança*, Vila Cultural Cora Coralina / Goiânia – GO, 2017.

lutar em grupo, então nós somos vagas, porque eu cortei um pedaço das vaginas e elas ficaram vagas. E a forma se parece ao efeito do movimento da água nas pedras, que deforma as pedras e ficam essas vagas.



Kássia Borges, *Vag-as*, 5.000 peças de cerâmica. Vila Cultural Cora Coralina / Goiânia – GO, 2017.

Essa é uma *Vida amazônida*, onde eu comecei a pesquisar as mulheres ceramistas desse mocambo. Eu faço uma passagem para que elas existam, para que elas sejam lembradas. E aí tem os quatro elementos: a água, a terra, o fogo e o ar, porque a cerâmica não é feita só de barro, ela tem água, mas ela também precisa do fogo e do ar. Ela tem os quatro elementos da natureza, ela é muito completa para mim e eu construo uma passagem, para que nós e elas possamos passar. Embaixo, temos terra preta de índio.

E agora, *Amazônidas*. Ela também remete aos barcos, mas ao mesmo tempo são vaginas e falos, porque quando a gente faz essa dobradura, essa forma é oblonga e é como se fosse uma vagina. Essa arte que fica no meio é como um falo, mas estamos todos juntos nessa batalha. Não podemos nos esconder e não podemos



Kássia Borges, *Vida Amazônica*. Centro de Ciências do Ambiente – UFAM, 2017.

pensar que somos [somente] nós. A gente é uma turma, um grupo que se une para lutar pelo nosso espaço e pelo nosso território. Tanto é que ali há cinco mil peças, cinco mil dobraduras de papel.



Kássia Borges, *Amazonidas*. Galeria de Arte da UFAM / Manaus, 2017.

[Em 2018, apresento *Cobra jiboia*]. Essa obra é cerâmica que eu apresento na Udesc, ela é um vídeo em que eu vou trabalhando com pontos e linhas para construir a cobra jiboia que eu construí lá na França, fazendo parte da minha poética. Essa, que faz parte também da pintura corporal Karajá feminina em que temos essa cobra jiboia, aparece na perna da pintura corporal feminina.



Kássia Borges, *Cobra jiboia*, Udesc Ceart / Florianópolis, 2018.

Essa, [no mesmo ano, abaixo], é outra *Cobra jiboia*. A partir daí, as cobras começam a ter muita importância para mim, porque a cobra também é quando o Karajá sai de dentro do fundo do Araguaia para habitar as margens do Araguaia. Quando ele quer voltar para [a] origem dele e quando existe uma grande cobra nesse buraco que não deixa o Karajá voltar, é aí que a gente descobre a finitude, que a gente não é imortal, porque quando a gente estava dentro desse buraco éramos imortais, e aí essa cobra nos deixa lembrar que não somos mais imortais e é por isso que a cobra começa a fazer, muito, parte de minha obra. Ela é recorrente em vários trabalhos meus.



Kássia Borges, *Cobra Jiboia*, Udesc Ceart / Florianópolis, 2018.

Em 2017, eu entro para o Mahku, que é o Movimento dos Artistas Huni Kuin, e aí é onde eu começo a me tratar um pouco de toda essa dor que vem comigo



Kássia Borges, *Nixi Paẽ*, CCBB Rio de Janeiro – RJ, 2019.

por vários anos. Eu começo a trabalhar com cantos xamânicos. Esses cantos são feitos pelo Ibã, que é um Txana Huni Kuin e hoje é meu companheiro. Ele canta e a gente traduz o canto dele nas imagens. O *Mito de origem do Nixi Paẽ* é uma transmutação de som para imagem. O *Nixi Paẽ* é a ayahuasca e aí a gente toma ayahuasca e tem três cantos: o primeiro é para abrir a luz, o segundo canto que é admiração e o terceiro canto de cura.

A partir daí, passo a pintar muito a origem *Nixi Paẽ*, mas também os cantos de cura, porque eu preciso me curar da dor e também preciso curar esse mundo e curar esse Brasil. Eu preciso pensar que a gente tem que tirar esse Bolsonaro horrível que está aí existindo. Então, eu quero curar. Ele canta e eu começo a pintar, pedindo curas. Esse também é um *Canto de cura* e esse também é *Mito de*

origem do Nixi Paẽ. Esses são dois temas que passam a fazer parte da minha vida a partir de 2016 e 2017.



Kássia Borges, *Totem Iny*, Espaço Oficina – Galeria Estúdio, 2020.

Em 2020, fiz um totem *Iny*, em cerâmica com pintura. *Iny* é o nome pelo qual o Karajá se autodenomina. Em seguida, apresento pintura de *O mito de origem Nixi Paẽ* e do outro lado é um *Canto de cura*. Hoje essas duas pinturas têm quatro metros por três e estão na entrada da Pinacoteca de São Paulo. Eu acho que esse *Canto de cura* está na Pinacoteca, porque ela também está procurando cura.



Kássia Borges, *Nixi Paẽ*. Exposição Véxoá – Pinacoteca / São Paulo – SP, 2020.
Kássia Borges, *Canto de cura*. Exposição Véxoá – Pinacoteca / São Paulo – SP, 2020.

Este também é um *Canto de cura* que eu fiz na Haus der Kunst, em Munique, porque o prédio foi construído por Hitler. Não sei se vocês conhecem a história

da Haus der Kunst, que foi um prédio construído pelo Hitler para acolher obras de arte. Mas, quando você entra nesse prédio enorme e pomposo, você percebe o que foi o nazismo. Você percebe que houve também muitas mortes, que existiu um holocausto. Você percebe tudo isso quando você entra nesse prédio, e aí eu resolvi fazer um *Canto de cura* também. E é bem grande, eu ocupo todo o espaço do térreo, tem uma escada que vai para o segundo andar e eu ocupo tudo. O Ibã, que está do meu lado direito, vai cantando. Ele sempre abre um canto de luz e depois canta o canto de cura para mim, não só para mim. Sempre que a gente vai abrir um trabalho, a gente faz esses cantos.



Kássia Borges, *Canto de cura*, Haus der Kunst / Munique, 2020.

Essa empena que eu fiz também em Belo Horizonte [*Canto de cura*, 2021] é um prédio e me parece que se chama Levy. Eu faço também um canto de cura, como se eu quisesse curar todo aquele espaço, curar não só aquele espaço, mas Belo Horizonte toda; Minas toda; o Brasil inteiro, porque fica bem grande. E é tão interessante que, depois que eu tirei essa foto, eu percebi que tem uma escrita no outro prédio que está ao lado que é “Parem de nos matar”, e aí eu vejo que eu coloco esses bichos e é como se a selva, não só a selva, mas também a floresta, pedisse socorro. Eu faço esse canto e peço que não nos matem mais. Não façam mais queimadas, nos deixem respirar.

Em 2022, fiz o *Inu Keneya*, convidada pelo museu Paranaense, para pintar onças pintadas, com a finalidade de mostrar a importância da preservação da onça pintada. [A questão é que] a gente tem que preservar também a cultura indígena e não só a onça pintada, então acho que essas duas lutas estão entrelaçadas: os indígenas e a onça pintada.



Kássia Borges, *Canto de cura*, Festival Cura – Belo Horizonte, 2021.

No mesmo ano realizei um painel de 12 metros, que é um *Canto de cura*. Fiz essa pintura para exposição Nakoada, que ainda está acontecendo no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ). Essa exposição tem curadoria do Denilson Baniwa. É um *Canto de cura*, mas mostra também os Huni Kuin antigos procurando as miçangas, não apenas as miçangas. Porém, os indígenas podiam muito bem ter matado os colonizadores que chegaram aqui. Só que não fizeram isso, porque a gente sempre acreditou no outro, a gente sempre percebeu que existiam outros. Nós não somos sozinhos. Por isso, o jacaré é como se fosse uma ponte levando os Huni Kuin antigos para esse momento novo.



Kássia Borges, Exposição Nakoada, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2022.

Yubê shanu, que em português se chama “mulher jiboia”, mostra que existem muitas histórias dentro dessa mulher jiboia. Nela, estão presentes as bolas em cerâmica, sementes femininas (porque eu acredito nisso), no centro, estendendo-se, as cobras em volta que cercam essas bolas. Além disso, usa-se linhas, volumes, cores, elementos de obras anteriores, que sofrem condensação, redução, síntese. Nessa obra há várias histórias que se interligam. Há várias peças que são porcelanas com esmalte vermelho. Esse pedaço dessa cobra, dessa mulher-jiboia, representa “minha avó foi pega no laço”.



Kássia Borges, *Yubê shanu*. Casa de Cultura do Parque / São Paulo – SP, 2022.

Esse mito existe como se fosse algo muito interessante, mas isso nos trouxe muita dor. Muita gente fala isso, mas isso não é romântico em momento algum, isso traz muita dor e o rabo dessa mulher-jiboia conta esse pedaço dessa história.

E aí eu vou intercalando muitas peças e essa cobra ela vai se expandindo em todo o espaço da galeria, contando várias histórias dessa mulher-jiboia que na verdade são mulheres, são histórias de mulheres indígenas. A nossa história é feita disso. Essa é toda a exposição e essa é toda a cobra. São muitas peças com vários formatos, várias vaginas, vários falos, várias pinturas corporais. Cada peça tem uma história, cada pedaço dessa cobra tem uma história, que são as nossas histórias, que é a minha história.

Por fim, quando eu busco uma origem no meu trabalho plástico, também questiono minha identidade e autonomia. Quem é o artista numa época em que se dilui a significação não só das obras de arte, mas da própria arte, numa espécie de identidade em trânsito, conforme expressão de Cláudia França. Confluindo, fluindo e fundindo esse texto e essa apresentação em formato de turbilhão. Foram arrastadas do passado as lembranças para esta apresentação, e veio à tona a história: a minha história e de quase metade dos brasileiros e brasileiras. Muita água irá rolar ainda no fluxo da minha criação, pois muitos galhos e detritos do fundo do rio vieram à superfície em forma de fantasmas. Renee Pasarow vem ao meu socorro quando afirma: “e são os fantasmas, por uma insistência que lhes é própria, que desviam as formas e empurram o artista à repetição”. O que sou é “o que é ser artista”, o que sou é o “ser artista universal” dentro da minha ou da sua aldeia. O “ser artista universal” dentro da minha aldeia é a minha origem, que me foi dada; é o que fizeram de mim, mas isso não determina o meu futuro de excluída e de provável vítima do extermínio ainda em curso como mulher indígena que sou.